Ярослав МИХАЙЛЮК

МОЛДАВСЬКО-ВОЛОСЬКІ НАПІВИ В ІРМОЛОГІОНАХ УКРАЇНИ

В українських нотолінійних рукописних Ірмологіонах зрідка трапляються напіви з позначками — *минтянський, мултанський, мунтянський, волоський*. Напіви з однаковими текстами загальнопоширені ще й з іншою атрибуцією, зокрема *болгарський, український* (білоруський). Виникає питання: які національно-стилістичні особливості напівів з однаковими текстами, а різними назвами (*мултанський, волоський і болгарський*)?

Пропонуємо перелік молдавсько-румунських напівів, які вживалися епізодично також і у співочій практиці України XVI—XVIII ст. Про це свідчать матеріали Каталога Ю. Ясиновського: *мунтяно-волоські* напіви виявлено дослідником у дев'яти рукописах, які перераховуємо далі[1].

Волоські (рукописи № 229, 239, 244, 252, 720), *минтянський* (рукопис № 62), *мултанські* (рукописи № 5, 192), *нямецький* (рукопис № 1040). Подаємо назви цих напівів:

1. „**Явишася істочницє**" — *минтянський* (№ 62, арк. 269 зв., середина XVII ст.).
2. „**Тєбє одіющагосѧ світом**" — *мултанський* (№ 192, арк. 321, 1674 р.).
3. „**Раби, раби Господа**" — *мултанський* (№ 5, арк. 389, 1598—1601 рр.).
4. „**Достоѧниє Израилю**" — *мултанський* (№ 5, арк. 395, 1598—1601 рр.).
5. „**Аксіон єстин**" — *волоський* (№ 239, арк. 204, 1675—1676 рр.).
6. „**Аксіон єстин**" — *волоський* (№ 252, арк. 202, 1684 р.).
7. „**Аксіон єстин**" — *волоський* (№ 720, арк. 113 зв., 114 зв., 1731—1733 рр.).
8. „**Христоноваѧ пасха**" — *по волоськи* (№ 244, арк. 26—27, 1680 р.).
9. „**Світисѧ, світисѧ**" — *по волоськи* (№ 244, арк. 26—27, 1680 р.).
10. „**Ѻ Божєствєннаго**" — *по волоськи* (№ 244, арк. 26—27, 1680 р.).
11. „**Ангєли вопияшє**" — *по волоськи* (№ 244, арк. 26—27, 1680 р.).
12. „**Ѻ пасха вєлиѧ**" — *по волоськи* (№ 244, арк. 26—27, 1680 р.).
13. „**Алілуѧ по Апостолі**" — *нямецький* (№ 1040, арк. 115 зв., кінець XVIII — початок XIX ст.).

---

[1] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16—18 століть.— Львів, 1996.— 622 с. Насправді ж не дев'яти, а восьми, оскільки під № 229 (Biblioteka Narodowa w Warszawie, dział rękopisów, N 2606) немає вказівок на будь-які молдавсько-волоські напіви, хоч у кінцевому Покажчику є посилання на цей номер (С. 570), однак, мабуть, помилкове.

Наші проміжні уваги такі: більшість із названих молдавсько-румунських зразків з українських та білоруських Ірмолоїв насправді виявились варіантами болгарських чи грецьких напівів; серед них трапляються також зразки, які засвідчують українські впливи на давню молдавсько-румунську церковно-співочу практику.

Розглянемо і порівняємо з *українськими* і *болгарськими* перші три зразки напівів *мултянської* та *волоської* атрибуції — „Раби, раби Господа", „Тебе одіющагося світом", „Явишася істочнице бездни" та „Алилуя" *нямецьке*. Далі подамо результати їх порівняльного аналізу.

У роботі застосовуємо методологію і методику „реставрації" музично-віршової форми напівів[2], яка була розроблена на кафедрі музичної україністики Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Її суть така:

За давньою традицією, сакральні напіви в Ірмологіонах записувалися суцільним нотним текстом — як проза, хоч такий неадекватний їх звучанню запис фактично нівелює внутрішню „музично-віршову" форму ірмолойних віршів-напівів. Задля адекватного мистецького виконання нашими сучасниками цих давніх напівів виникає необхідність у „реставрації" індивідуальної музично-віршової форми кожного з них. У роботі спираємося на такі положення:

1) Сакральні напіви Ірмологіона мають синкретичну, двоїсту, словесно-мелодичну природу — це так зване ірмолойне віршування.

2) **Ірмолойний вірш** (віршовий рядок) складається з двох (рідко трьох) взаємопоєднаних **піввіршів** (музично-синтаксичних „колін")*.

3) Музично-віршові рядки у напівах поєднуються у строфи по два, по три рядки і більше (так звані дво-, три-, чотиривірші).

4) Двоєдина, синкретична суть піввірша відображається у терміні **метр-стопа**, де стопа — елемент словесної структури, а метр — відповідний цій стопі елемент мелодичної структури (вимірюється музичними „порціями" — півнотами або цілими нотами). **Метр-стопи** (піввірші) в ірмолойних напівах рідко бувають однаковими; переважно в них поєднуються нетотожні метр-стопи, як, наприклад, (4+3) *о*, (5+4) *о*, (6+4) *о* та інші. Ця особливість — один із засобів забезпечення гнучкости, пластичности розгортання напіву. Наведені далі музичні приклади — це наша, авторська, „реставрація" їх віршової форми (як уже мовилося, за давньою традицією, у рукописах вони представлені у прозаїчній формі запису).

Розглянемо реставровані зразки музично-віршових форм напівів (попарно *мунтяно-волоських* та *болгарських*) на ті самі тексти: „Раби, раби Господа" (*Приклади 1-а—б*), „Тебе одіющагося світом" (*Приклади 2-а—б*) та „Явишася істочнице бездни" (*Приклади 3-а—б*).

Зіставлення *мунтяно-волоського* та *болгарського* напівів на текст „Раби, раби Господа" (*Приклади 1-а—б*) вказує на тотожність їх тематичного матеріалу, поділу на вірші та строфи, а також їх музично-віршових структур (див. *Схему 1*):

---

[2] Див.: Ц а л а й - Я к и м е н к о О. Київська школа музики XVII століття.— Київ; Львів; Полтава, 2002.— Розд. 2.

* Ці терміни мають значення, аналогічне таким же термінам фольклористів.

Схема 1

	Приклад 1-а Мултанський напів		*Приклад 1-б* Болгарський напів
A	(3+5) *o*	„Раби, раби Господа“	(3+5) *o*
	(3+2+5) *o*	„Алилуия“	(3+2+5) *o*
B	(2+2) *o*	„Хвалите имя Господнє“	(3+3) *o*
A'	(3+5) *o*	„Хвалите, раби, раби Господа“	(3+5 *o*
	(5+5) *o*	„Алилуия“	(5+6) *o*
B'	(5+3) *o*	„Исповѣдайтеся Господеви, яко благ, алилуя“	(5+4) *o*
	(6+6) *o*	„Яко вовѣки милость єго. Алилуия“	(6+6) *o*

Відмінності між ними — це незначні структурні варіанти у деяких мелоритмічних зворотах (див. штрихові підкреслення у *Схемі 1*). Отже, *мултанський* напів „Раби, раби Господа“ засвідчує свою пряму і безпосередню залежність від болгарської першооснови.

Такий же висновок випливає з порівняння *болгарського* та *волоського* циклу напівів у „Каноні на Пасху“[3], а також „пари“ напівів стихири „Тебе одіющагося світом“ з позначеннями *мултанський* і *болгарський*. В окремих фрагментах мултанський напів цієї стихири відзначається лише збагаченістю фактури, насиченої мелізматичними „фіоритурами“. Це бачимо у *Прикладах 2-а—б*, у яких зіставляються фрагменти-вокалізи з „плачу Матері“ (текст „Уви мни, сладчайший мой Исусе“).

Допоможе прояснити питання національно-стилістичної ідентифікації напівів порівняння *мунтянського* та *болгарського* напівів „Явишася източнице бездни“. Розглянемо цю пару напівів (див. *Приклади 3-а—б*). Вони мають тотожний поділ на ірмолойні віршові рядки, а також аналогічне квантитативне (часомірне) розчленування на метр-стопи. Варта уваги часомірна ідентичність першого (експозиційного) і третього (завершального) ірмолойних віршів у *болгарському* напіві і така ж ідентичність усіх трьох строф у *мунтянському* напіві:

Схема 2

Строфи болгарського напіву „Явишася істочнице“:	Строфи молдавсько-румунського напіву „Явишася істочнице“:
перша (5+4) **о**	перша (5+4) **о**
друга 4 + (5+3) **о**	друга (5+5) **о**
третя (5+4) **о**	третя (5+5) **о**
кода (3+3) **о**	кода (3+3) **о**

Зіставлення музично-віршових структур *болгарського* та *мунтянського* зразків дає можливість виявити також варіантність ритмомелодичного, тематичного матеріалу обох напівів.

---

[3] Це шість самостійних напівів у Пісні 9 — як у *болгарському* (Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 157, № 111 з 1659 р.), так і у *волоському* варіантах напівів (Там само.— С. 212, № 244 з 1680 р.) на такі тексти: „Христова Пасха“, „Світися, світися“; „Течаху жени“; „О Божественного“; „Ангел вопіяше“; „Пасха велія“.

Проте ці два зразки напіву „Явишася..." — *мунтянський* і *болгарський* — значно відрізняються своїми ладоенергетичними полями (див. подальші *Схеми* А, В). Так, *мунтянський* напів „Явишася..." охоплює семиступеневий ладовий простір: це накладання двох мінорних тетрахордів, яке характеризується потужним доцентровим тяжінням до головного устою ***d***. Зовсім інша ладова ситуація у *болгарському* напіві: тут розвиток здійснюється у межах мажорного пентахорда з перемінними опорами на звуках ***d—F***.

Приклад 1-а

„Раби, раби Господа"

Поліелей великий мултанський
Супрасльський монастир[4]

A

1 Ра-би, ра-би Го- спо- да

2 А- на- ли, ал- ли- лу- и- а.

B Хва- ли-те и- мя Го-спод-нє,

A'

1 Хва- ли- те, ра- би, ра-би Го- спо-да.

2 А- на- ли, ал- ли- лу- и- а.

B' Ис- по- вѣ-дай-те- ся Го-спо- де-ви, я- ко благ, а- ли- лу- я

Я-ко во-вѣ-ки ми- лость є- го. А- ли- лу- и- а
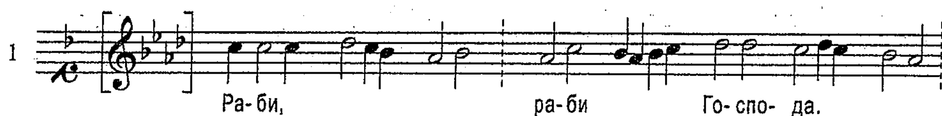
[4] Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського (далі — НБ України), Ін-т рукопису, ф. І (Перший відділ), № 5391, арк. 389; Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 100, № 5.

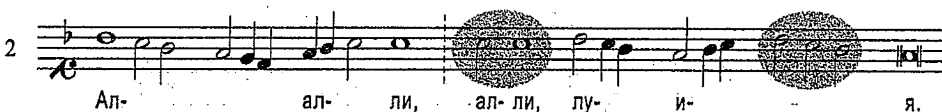
Приклад 1-б

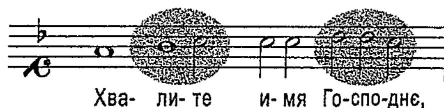
„Раби, раби Господа“

Поліелей болгарського напіву
Жировицький монастир[5]

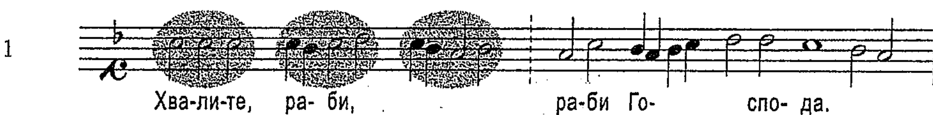
A

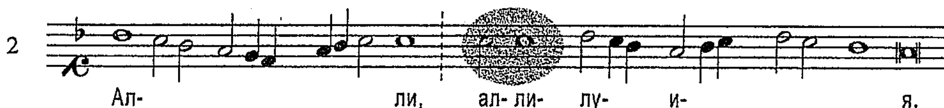
1
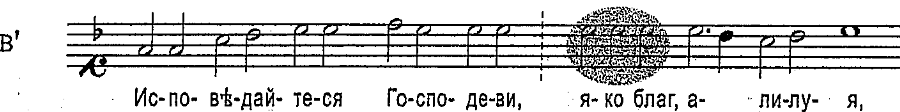

2


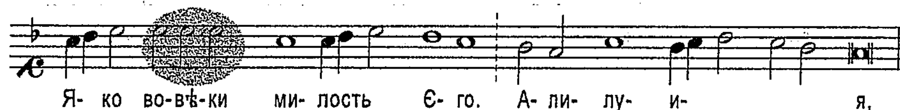
B


A'

1


2


B'

---

[5] НБ України. Ін-т рукопису, ф. І (Перший відділ), № 3367, арк. 13—13 зв.; Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 126, № 51.

Приклад 2-а

Мунтянський[6]

(транспозиція з **g** в **a**)

у-

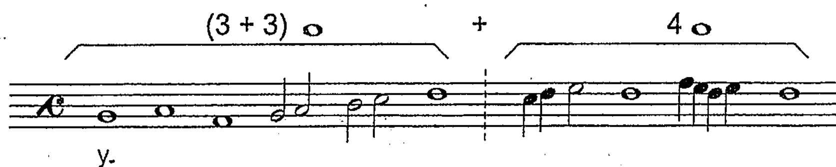
у- ви мни
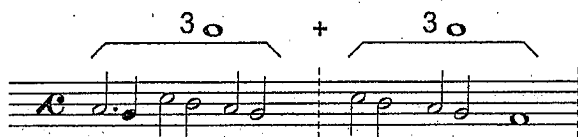
слад- кий мой И- су- се

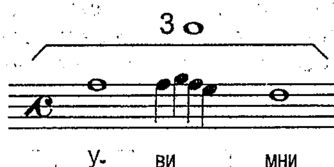
[6] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 191, № 192 (1674 р., м. Любачів).

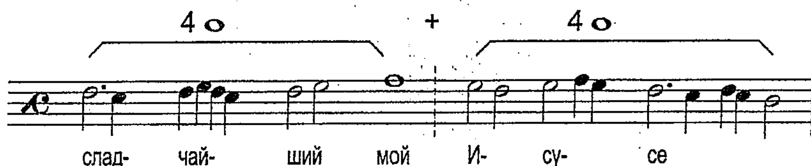
Приклад 2-б

Болгарський[7]







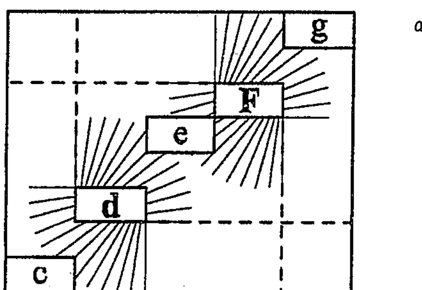


Завдяки можливості безпосереднього зіставлення музично-строфічних форм різних напівів стає зрозуміло, що обидва твори мають тотожну форму як на рівні піввіршів, віршів, так і на рівні усієї цілости. Подібно, як це було і з попередніми парами напівів, є змога наочно спостерегти, що і в цьому випадку тематичний, мелодико-ритмічний розвиток в обох напівах відрізняється лише окремими несуттєвими деталями. Однак ці пари напівів мають значні ладозвукорядні відмінності.

[7] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 191, № 192 (1674 р., м. Любачів).

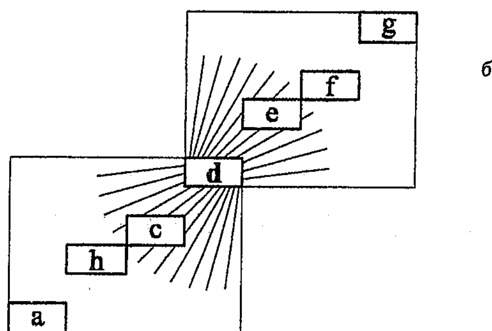
Так, *болгарський* напів спирається на квінтовий звукоряд *c—g*, який розшаровується на два тетрахорди з ладовими опорами *d* і *F* (один тетрахорд має ладову опору *d*, другий — ладову опору *F*), які розміщуються на віддалі малої терції і створюють перемінну систему з двома ладовими центрами та протилежними напрямками тяжінь (*Схема 3-а*):

Схема 3-а



У *мунтанському* напіві ладовий звукоряд ширший, в обсязі септими *a—g*; звуки теж централізуються у два тетрахордові блоки, але з накладеним спільним ладовим центром *d*. Так, нижній тетрахорд має опору *d* вгорі, тоді як верхній тетрахорд має ту ж саму опору *d*, але внизу. Таким чином, обидва тетрахорди цього напіву мають спільний епіцентр і об'єднуються в єдину сфокусовану в центрі ладову систему (*Схема 3-б*):

Схема 3-б

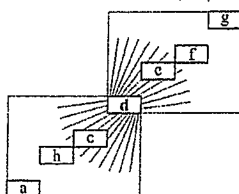


Таке „ладове поле" характеризується особливо інтенсивним доцентровим тяжінням (*a—d—g*) і сповнене потужною ладовою енергією. Якщо до цього додати, що вказаний звукоряд в окремих ритмомелодичних ситуаціях розшаровується на два паралельні пентахорди („мажорний" *C*-d-e-f-g та „мінорний" *a*-h-c-d-e), які вносять додатково ще й мажоро-мінорне забарвлення (*a-C*), то можна зробити висновок про те, що *мунтянський* варіант напіву „Явишася..." більш яскравий, індивідуально-виражальний, порівняно з болгарською дещо стандартизованою першоосновою.
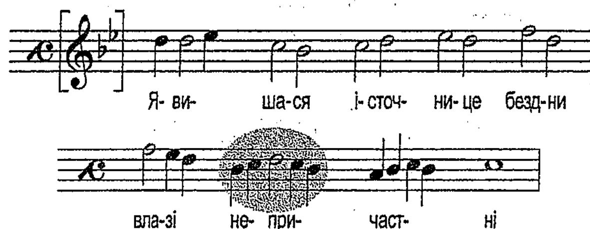
Приклад 3-а

„Явишася істочнице“[8]

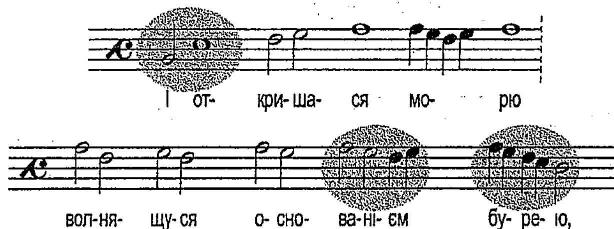
мунтянського (молдавсько-румунського) напіву



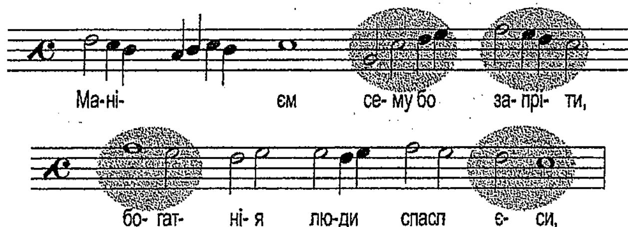
I
(5+4)o



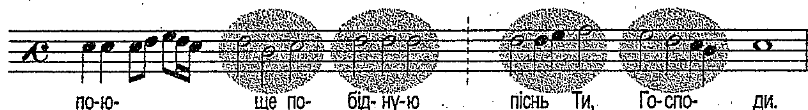
II
(5+5)o



III
(5+5)o



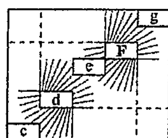
Кода
(3+3)o



---

[8] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 134, № 62 (середина XVII ст.).

Приклад 3-б



„Явишася іточнице“

болгарського напіву

I
(5+4)

Я- ви- ша-ся і- сточ- ни-це безд-ни

вла- зі не- при- част- ни

II
4+(5+3)

і от- кри-ша-ся мо- рю

вол-ня- щу-ся о- сно- ва- ні- я бу- ре- ю,

III
(5+4)

Ма-ні- єм бо се-му за- прі- ти,

бо- гат- ні- я лю- ди спасл є- си

Кода
(3+3)

по- ю- ще по- бід- ну- ю пісньТи, Го- спо- ди.

Як бачимо, „прозаїчний“ запис напівів (шнурочком) у давніх Ірмологіонах значно програє у порівнянні з нашим записом їх у формі *ірмолойних віршів.* Це переконує у доцільності, навіть необхідності такої „реставрації“ музично-віршової, мистецької форми напівів задля осмислення їх адекватної мистецької побудови.

Приклад 4

„По Апостолі Алилуя“, нямецьке[9]

[9] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 477, № 1040 (НБ України. Ін-т рукопису, ф. І (Перший відділ), № 5457, арк. 15 зв.).

Запропонована реставрація віршової форми напівів дає змогу досліднику і виконавцеві вийти на далекосяжні висновки про ці напіви, що було недоступним, якщо порівнювати *мунтянський* та *болгарський* варіанти напівів „точково", „нота навпроти ноти", так би мовити, „партитурно". Інша річ, коли є змога порівнювати варіанти їх структур. Для цього треба було опанувати спеціальні комп'ютерні методи обробки нотного матеріалу напівів, які служать для виявлення їх музично-віршової форми на різних рівнях — піввіршів, віршів, строф, а також специфіки їх поєднань. З цією метою протягом 1999—2001 рр. була розроблена спеціальна методика комп'ютерного (графічно-векторного) опрацювання музичних текстів.

Серед записів напівів молдавсько-румунського походження п'ятилінійною київською нотацією в українських Ірмолоях є один твір, що принципово відрізняється від усіх розглянутих. Це „Алилуя" *нямецьке* з рукопису кінця XVIII — початку XIX ст.[10] Правдоподібно, його атрибуція (нямецьке) обумовлена назвою найбільшого монастирського осередку Молдаво-Волощини — Нямецького монастиря. Якраз із цим духовним центром пов'язується останній період творчої праці великого духовного подвижника, полтавського родимця Паїсія Величковського. У Нямецькому монастирі зберігалась частина його величезної письменницької спадщини. Тут же його й поховано у 1794 р.

Завдяки зусиллям старця Паїсія у монастирях Молдавії зазнав значного оновлення церковний спів: на богослужіннях використовували як слов'янську, грецьку, так і молдовсько-румунську мови, при цьому звучали напіви різних національних традицій.

У Каталозі Ю. Ясиновського вказано на наявність в одному з українських Ірмологіонів кінця XVIII — початку XIX ст. (№ 1040) *нямецького* напіву — „Алилуя" (див. *Приклад 4*). Цікавим виявився той факт, що це нямецьке „Алилуя" розспіване у нормативах саме українсько-київської традиції (8-й глас)[11]. Це може бути підтвердженням глибоких українсько-молдавських духовно-співочих зв'язків, які були чи не найпотужнішими у період діяльности Паїсія Величковського у Молдавії, в тому числі у Нямецькому монастирі.

Ми вже писали про самобутню національну школу молдавського монодичного сакрального співу, про що красномовно свідчить надзвичайно багатий музично-співочий репертуар „Осмогласника" монаха Калістрата[12]. Нинішня інформація засвідчує, що у Молдаво-Волощині XVIII ст. поряд із суто національними співаками плекались також співи *болгарської* та *української (київської)* традицій, які зазнали тут адаптації на ґрунті місцевих молдавських традицій.

---

[10] Див.: Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 477, № 1040.

[11] Можна порівняти, наприклад, з догматиком „Царю небесний", кондаком „Взбранной воєводі" та ін. (див.: Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України. Антологія.— К., 2000.— С. 46—48, 118—119).

[12] Цалай-Якименко О., Михайлюк Я. Нотолінійний Осмогласник з молдавського монастиря Драгомирна — пам'ятка українсько-молдавських музичних зв'язків // Musica humana / Збірник статей кафедри музичної україністики ЛДМА ім. М. Лисенка.— Львів, 2003.— Ч. 1: До 150-ліття Львівської консерваторії.— С. 213—234.

Yaroslav MYKHAILIUK

MOLDAVIAN AND WALLACHIAN MELODIES IN THE MUSICAL NOTATION OF UKRAINE

In the article the author compares the Ukrainian and Bulgarian samples of Multianian and Wallachian melodies and comes to the conclusion that in the 18^{th} century in Moldava and Wallachia the Bulgarian and Ukrainian (Kyivan) traditions developed side by side with the local ones. Here they were adapted under the influence of the local Moldavian performance.

Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО

МУЗИЧНІ ПРИНЦИПИ РИТМОФОРМОТВОРЕННЯ У СИЛАБІЧНОМУ ВІРШІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Аспекти музикальности поезії Т. Шевченка[1]

Уже сучасники усвідомлювали особливий тип художнього обдарування Тараса Шевченка, вважаючи його „троїстим поетом — слова, пензля і співу" (П. Куліш). Не випадково і сама назва прижиттєвих видань творів Т. Шевченка — „Кобзар" — відображає органічну єдність поетичного і музичного в його творчості. Колосальна популярність творів Т. Шевченка великою мірою зумовлена особливою якістю його поезії, що іменується музикальністю, хоч це визначення здебільшого вказує лише на такий її аспект його віршів, як мелодійність, співність[2].

Однак музикальність Шевченкового вірша виявляється у багатьох інших планах: на рівні звукової інструментовки, тобто імітації звуків природи, у звуковому орнаменті у тексті вірша, використанні узагальнених звукосимволів; у часовій і просторовій організації вірша (це метро-ритміка та ритміко-синтаксична побудова твору, пов'язана з певними музичними закономірностями); на процесуально-драматургічному рівні ці паралелі сягають найглибших спільних основ музичного і поетичного мислення.

Звукова інструментовка мови Т. Шевченка на повну силу розкрилася вже у першому творі, яким відкривається „Кобзар",— баладі „Причинна", у якій звукові образи виступають смислозначущими контрапунктами. Так, час події — глибоку ніч — окреслено не лише через образи специфічних для цієї доби звуків природи („сичі в гаю перекликались"), а ще повніше й переконливіше — через фіксацію відсутности слухових відчуттів:

Ще треті півні не співали, // Ніхто ніде не гомонів.

Через звукові образи слова відтворюється картина ранкового пробудження природи:

---

[1] Тут використано матеріали статті: Цалай-Якименко Олександра. Поезія і музика // Українська мова й література в школі.— К., 1999.— С. 79—84.

[2] Людкевич С. Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Львів, 1999.— Т. І.— С. 218—237; його ж. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка // Там само.— С. 246—265; Колесса Ф. М. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці.— К., 1970.— С. 172—326.

Защебетав жайворонок, // угору летючи;
Закувала зозуленька, // На дубу сидячи;
Защебетав соловейко — // *Пішла луна* гаєм;
Червоніє за горою; // Плугатар *співає...*;
Пішов шелест по діброві; // *Шепчуть* густі лози...

Навіть фатальну загибель героїні („знать, добре заснула“) поет подає опосередковано самим фактом несприйняття нею цієї „пасторальної симфонії“ природи:

Знать, добре спить, що *не чує,* // Як *кує зозуля.*

Символічний **звукообраз дзвону** асоціюється у Т. Шевченка з різними подіями — від урочистих до грізних, зловісних: „Мов *дзвони, загули* кайдани“ („Сон“), „*Задзвонили* в усі дзвони // По всій Україні; // Закричали гайдамаки: // „Гине шляхта, гине!“ („Гайдамаки“). Для змалювання святково-урочистої сцени виборів гетьмана поет використовує цілий спектр музичних звукообразів-символів:

У *труби затрубили,* // У *дзвони задзвонили,*
Вдарили з гармати, // Знаменами, бунчугами
Гетьмана укрили. // Гетьман старий ридає,
До Бога руки здіймає, // Три поклони покладає
Великій громаді. І, мов *дзвоном дзвонить,*
Говорить („У неділеньку святую...“).

Вражає своїм лаконізмом контрастне зіставлення звукообразів:

Ревуть палати на помості, // А *голод стогне* на селі („Княжна“).

Кульмінація в поемі „Єретик“ буквально вибухає „громоподібним шепотом“:

Іван Гус буллу *розідрав*! // Із Віфліємської каплиці //
Аж до всесвітньої столиці // *Луна, гогочучи,* неслась. //
Ченці ховаються... // Мов кара, //*Луна* в конклаві *оддалась* —
І похилилася тіара! // *Зашипіли,* мов гадюки, //
Ченці в Ватикані, // *Шепочеться* Авіньйона //
З римськими ченцями, // *Шепочуться* антипапи, //
Аж *стіни трясуться* // *Од шопоту.*

На звукообразний ряд покладається головне виразове навантаження також у сцені розправи у „Неофітах“ („Арена *звірем заревла...*“ і далі).

Звукова інструментовка у Т. Шевченка часто спрямована на безпосереднє наслідування звуків природи, наприклад, шепоту вітру по травах, що натуралізується у шелестінні приголосних, як-от:

Хто **с**е, **х**то **с**е по **с**ім бо**ц**і // **Ч**е**ш**е ко**с**у? **Х**то **с**е? //
Хто **с**е, **х**то **с**е по тім бо**ц**і // Рве на **с**обі ко**с**и? („Утоплена“).

Відповідно згармонізовані звукові тембри дзвінких приголосних можуть значно підсилювати віршовий ритм твору, як це бачимо, наприклад, у Шевченкових співомовках з „Гайдамаків“:

Отак чини, як я чиню: // Люби дочку абичию. //
Хоч попову, хоч дякову, // Хоч хорошу мужикову...
Пішла баба у танець, // А за нею горобець, //
Викрутасом-вихилясом... // Молодець горобець!

Т. Шевченко широко використовує у своїх творах ритми різноманітних танцювальних жанрів — козачка, гопачка, тропака, шумки, коломийки, метелиці, польки тощо. При цьому поет імітує ритміку характерних танцювальних поз із типовими для кожного танцю комбінаціями довгих і коротких кроків, користуючись тим самим суто музичними ритмомотивами. Унаслідок прямого використання музичних ритмоформул у танцювальних співомовках ритміка цих віршів Т. Шевченка легко перекладається на ноти.

Значну роль виконують танцювальні фраґменти в композиції поеми „Гайдамаки". Драматургія цього твору близька за своєю природою до музичної, і цьому значною мірою сприяє включення у його текст численних „музично-хореографічних" епізодів (у „Гайдамаках" понад п'ятнадцять „танцювальних" фраґментів).

Крім імітації ритму конкретних танців у творах Т. Шевченка бачимо ще й інші прояви музично-ритмічного плану. Так, поет дуже часто вдається до контрастних ритмічних зіставлень, постійно змінює метроритмічну течію навіть в одному творі. У багатьох віршах, у тому числі ліричного складу, силаботонічні розміри чергуються із силабічними; як правило, ритміка дуже гнучка також у межах твору, написаного одним розміром. Надзвичайно багата ритміка Т. Шевченка (аж до проявів своєрідної симфонізації ритмічного розвитку) викликає прямі аналогії з музикою, якій великою мірою властива мінливість ритмічних структур.

Суто зовнішні прояви музикальности співіснують у Шевченковій поезії з глибиннішими. Це стосується не тільки домінуючого серед його пісенних форм 14-складника, а й інших різновидів силабіки. Навіть найбільш „говірний" віршовий розмір чотиристопний ямб у Т. Шевченка набуває виразної музикальности: крім широкого застосування у написаних цим розміром творах структур „дроблення" та „підсумовування", дуже характерних для музики, це ще й такі численні у поета специфічні порушення нормативів ямбічного вірша, як позасхемні наголоси, обтяження слабких місць наголосом багатоскладового слова тощо, які мають чіткі відповідники в музичній ритміці (синкопування, зіткнення контрастних ритмоформул та інше).

У силабічних віршах прийоми ритмічного розвитку особливо близькі до музичних. Недарма поет віддавав перевагу силабіці — дві третини його „Кобзаря" становлять 14-складники, 12-, 11- та 8-складові вірші. Багату акцентну змінність ритміки українського силабічного вірша можна вважати проявом суто музичного начала, що одержало у творах Т. Шевченка ориґінальне багатопланове новаторське втілення.

Розгортання живої стихійно-мінливої течії вірша Т. Шевченка можна уподібнити до плину музичної мелодії: стрімко рухаючись до головної інтонаційної вершини (розміщеної зазвичай у зоні „золотого перетину" — третій чверті форми), ритмомелодика Шевченкового вірша проходить через цілий каскад взаємопов'язаних часткових кульмінацій, щоб загальмуватися лише в завершенні, яке нерідко має ознаки репризности.

Найбільш очевидне зближення поетичних та музичних побудов бачимо у куплетних та інших строфічних формах: тут склались однозначні відповідники на всіх рівнях формотворення, що забезпечує кілька ієрархічних планів розгортання твору у своєрідному музично-віршовому часі-просторі.

Так, на рівні віршових складів („силаб") це музичні „такти", тоді як „синтаксичним стопам" — силабічним групам вірша — відповідають музичні „такти вищого порядку"; на рівні цілісних „віршових рядків" функціонують „музичні речення", а „двовіршам", що поєднуються „римами", відповідає „музичний період" з двох „музичних речень", об'єднаних „кадансами". Завдяки такому багатоплановому узгодженню синтаксичних і мелодичних структур сам по собі вірш куплетної форми спонтанно набуває рис музикальности, стає мелодійним, пісенним, співучим.

Але Т. Шевченко не задовольняється статичною пісенною формою, навіть коли імітує народнопісенні зразки. Поет вдається до різноманітних трансформацій. Так, він нерідко перемодельовує окремі рівні структури вірша, застосовуючи тимчасові укрупнення віршових рядків, що змінюють початкові пропорції твору та членують віршову течію на фрази збільшеної амплітуди. Ритміко-синтаксичне членування віршового тексту — це прямі аналоги до поширених у музиці прийомів структурного розвитку — „дроблення", „підсумовування", „подвійного підсумовування" як типів „масштабно-тематичних" перетворень. Варіації в такому членуванні у Т. Шевченка дуже часто можуть розглядатися як явища музичного, диференційованого характеру: і укрупнення, і подрібнення фраз виступають як в одинарному, так і у подвоєному вигляді, як це бачимо на початку розділу „Свято в Чигирині" з поеми „Гайдамаки":

Гетьмани, гетьмани, якби-то ви встали,	{(3+3)+6} скл.— підсумовування
Встали, подивились на той Чигирин,	(2+4+5) скл.— подвійне підсумовування
Що ви будували, де ви панували!	(6+6) скл.— повтор

Подібні варіації урізноманітнюють пропорції вірша, наповнюють його фразами різного розміру, тим самим посилюючи в ньому імпровізаційність, експресію, наближаючи його ритмоінтонацію до драматизованих видів музичного мелосу — монологічних, думових або ж аріозних, романсових.

Отже, Шевченкова поезія представляє широкий спектр різних типів метроритміки, споріднених з музичною або наближених до неї: це вірші танцювальні, пісенні, а також вірші „музикальні", ускладнені варіюванням синтаксичної структури; силабічні вірші з музично-функціональною ритмікою та омузикалені силабо-тонічні; нарешті, вірші поліметричні.

Найглибші рівні музикальности поезії Т. Шевченка виявляються в інтуїтивному осягненні поетом універсальних, іманентно-музичних принципів формотворення — таких, як репризність, сонатність, симфонізм.

Реприза — одно- або кількаразове проведення того самого або ж варіантного чи й кардинально трансформованого образу — виступає у безлічі творів Т. Шевченка, у найрізноманітніших проявах: реприза-обрамлення, реприза-рефрен, повна реприза і скорочена, реприза динамічна; трапляються навіть „дзеркальні" або „ракохідні" побудови, що розгортаються відцентрово. Це бачимо у композиції вірша „Мені однаково" — в русі мотивів першої та останньої строф:

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині
Однаковісінько мені...

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...
Ох, не однаково мені.

У багатьох віршах Т. Шевченка репризність стає одним з визначальних факторів образної композиції, надаючи їй рис замкненої музичної мініатюри: „Думка" („Тече вода в синє море"), „Думка" („Вітре буйний, вітре буйний"), „Думка" („Тяжко, важко в світі жити"), балади („Утоплена", „Лілея", „Русалка") та інші. Особливе навантаження мають репризні повтори, котрі виконують роль обрамлення („Думи мої, думи мої"), складають каркас тричастинної композиції („Перебендя") або пронизують твір рондальністю („Причинна"). Реприза як музичний принцип скріплення конструкції настільки органічна для Т. Шевченка, що виявляється навіть у такій широкомасштабній формі, як поема „Гайдамаки". У цьому творі метрична реприза-арка перекидається від вступу до „Епілогу" поеми, обрамлюючи й цементуючи багатопланове, мінливе драматичне дійство.

Властива поезії Т. Шевченка виняткова динамічність, насиченість розвитком, якісними переходами з одного емоційного стану в інший теж зближує його мистецьке мислення з музичним. В окремих випадках аналогії виявляються навіть з наймасштабнішими — сонатно-симфонічними — принципами розвитку в музиці, суть яких — максимально концентрувати драматургічний процес. Наявність сонатних структур різних модифікацій у творах Т. Шевченка — яскравий прояв надвисокої мистецької досконалости його поезії.

Типова форма сонатної експозиції трапляється у Т. Шевченка і у прозі. Наприклад, опис бурі („головна партія"), яка поступово затихає, породжуючи проникливий наспів думи „Про Олексія, пирятинського поповича" („побічна партія"), високомайстерно виконаний у повісті „Прогулка с удовольствием и не без морали".

Сонатний принцип розвитку, що передбачає взаємодію максимальних образних протистоянь, тісно пов'язаний із симфонізмом — інтенсивною трансформацією тем-образів. Драматургія сонатно-симфонічного типу вищою мірою відповідає провідній концепції творчости Т. Шевченка — зіткнення опозиційних образів, радикальне перетворення та устремління їх до гармонії та злагоди. Спадщина Т. Шевченка являє незчисленні варіації такого домінантного образного комплексу, демонструючи одночасно найвищі рівні мистецького мислення поета, яке інколи можна уподібнити до сонатно-симфонічного. Однією з таких композицій є поема „Кавказ", драматургічне розгортання в якій близьке до схеми сонатного циклу[3]. Принцип сонатности характеризує звуково-образну драматургію „Заповіту"[4].

Пройнята органічною музикальністю, творчість Т. Шевченка дала потужні творчі імпульси для формування в українській музиці нового на-

---

[3] Чамата Н. Жанрово-композиційні особливості поеми Шевченка „Кавказ" // Збірник праць XXVI наук. Шевч. конференції.— К., 1965.

[4] Цалай-Якименко А. С. „Заповит" Т. Шевченко в музыке. (Соотношение слова и музыки в музыкальных интерпретациях „Заповита") / Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения.— К., 1964.

ціонального стилю. Вперше синтезував новаторські риси Шевченкової ритмомелодики М. Лисенко: у циклі „Музика до „Кобзаря“ Т. Г. Шевченка“ він дав класичні зразки музичної інтерпретації шевченківського інтонаційного стилю — від лагідної елегійної пісенности до експресивної, вибухової декламаційности, залучивши до цього весь комплекс музичновиражальних засобів — ритміку, мелодику, гармонію, фактуру і форму.

Поетичний космос Т. Шевченка став також вагомим чинником у становленні національного типу симфонізму, що поєднав риси романтичної та епічної драматургії; з часу Т. Шевченка він став характерною рисою національного мистецького світобачення.

Однак основний зміст нашої праці присвячено музично-технологічним основам Шевченкової силабіки на матеріалі Псалмів Давидових.

Музична природа ритмоформотворення у силабіці. Проблема ритміки українського силабічного вірша у філологічній науці залишається поки що не розв'язаною[5]. На нашу думку[6], причина в тому, що силабічний вірш як синкретичне явище пролягає на пограниччі компетенції і філолога, і музикознавця, а тому силабічна техніка повинна вивчатися також і під кутом зору методології музикознавства.

Писемна силабічна творчість зародилася в Україні наприкінці XVI ст. і розвивалася надзвичайно активно протягом XVII—XVIII ст. на хвилі тодішнього бурхливого поступу шкільництва (від братських шкіл до Київської колегії-академії), де віршування було обов'язковим предметом. Своєї кульмінації силабічна поезія досягнула у творчості Т. Шевченка. У „Кобзарі“, поряд з новітньою силабо-тонікою, переважна більшість творів витримана у силабічній системі віршування; попередники Т. Шевченка називали цей вірш *русъким* (українським), на відміну від польського силабічного вірша, наближеного до силабо-тоніки.

Силабічне віршування глибоко закорінене як у народній, так і у професійній творчості України — його можна вважати нашою національною віршовою системою.

Специфіка силабічного вірша в органічній єдності ритмословесного і ритмомузичного начал. Маємо на увазі синкретичний, тобто словесномузичний, тип формотворення, у якому вербальна складова містить у своєму „тілі“ (у послідовності словесних наголосів) специфічну, „музичну“ ритмоінтонаційну складову: розгортання потоку словесних наголосів у тексті силабічного вірша здійснюється за „музичними“ принципами розвитку. І саме у цьому вбачаємо причину неможливости розв'язання проблеми ритміки української силабіки лише філологічними підходами.

Музичні моделі ритмічних мотивів (РМ) та піввіршів (ПВ). Філологи визнають присутність у силабічному віршуванні метричної основи[7]. Виходячи з цього, пропонуємо екстраполювати поняття одного з різновидів метричного вірша — *тактовика*[8] — також і на систему силабіки

---

[5] Сулима М. М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст.— К., 1985.

[6] Цалай-Якименко О. С. Музичні принципи організації української силабіки // Слово і час.— 2000.— № 9; її ж. Київська школа музики XVII століття.— Київ; Львів; Полтава, 2002.

[7] Квятковский А. П. Поэтический словарь.— Москва, 1966.— С. 259.

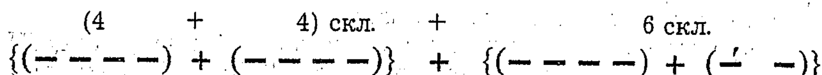
[8] Там само.— С. 160, 295.

Т. Шевченка, зокрема, на його 14-складник. Розглянемо це питання докладніше.

Якщо в силабо-тонічній системі віршування чітко норматизовані обидва параметри вірша — і його метрична, і ритмічна константи, то у силабічному вірші регламентована лише одна, метрична, константа — це фіксована кількість складів у віршових рядках, наприклад (4+4), (4+6), (6+6), (4+4+6). При цьому ритмічної константи тут попросту не існує: наголоси в тексті силабічного вірша розміщуються настільки нерегулярно, що це дійсно може створювати враження хаотичности[9]. Пропонуємо наше трактування специфічної „невпорядкованости" (лише на перший погляд!) ритміки української силабіки: її ми характеризуємо як музичну за своєю природою.

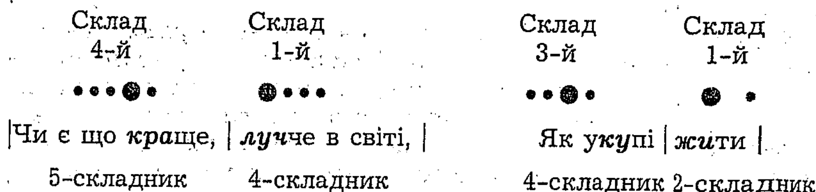
Так, наприклад, найбільш поширений у творчості Т. Шевченка 14-складовий силабічний вірш членується на чотири *такти*: три *такти* по чотири склади (у них наголоси розміщуються довільно) і один, завершальний, 2-складовий *такт*, у якому наголос завжди на передостанньому складі (так зване жіноче закінчення):

Схема 1



Загальновідомо, що силабічний вірш членується на синтаксичні стопи-піввірші (скорочено — ПВ), межі яких визначаються смисловим, фразовим членуванням словесного тексту. Хоч місця наголосів у синтаксичних стопах не регламентовані, однак у них спостерігається певна регулярність членування на своєрідні *такти* (тому Шевченків вірш можна віднести до типу *тактовиків*): у *тактовику* один наголос об'єднує групу складів — від двох до п'яти:

Схема 2



Отже, у силабічному вірші-*тактовику* один наголос припадає на „порцію" складів — *такт* із двох, трьох, чотирьох або п'яти складів; тактовий наголос об'єднує їх, хоч розміщується довільно у межах *такту* і може бути на його початку, у його середині або ж з'являтися в його кінці. З цієї характеристики зрозуміло, що силабічний вірш-*тактовик* має регулярну систему *тактів*, місця наголосів у яких фактично не детерміновані.

Ідентифікація силабічного вірша зі структурою *тактовика* дає змогу проводити прямі аналогії з поділом мелодії на музичні *такти*, у яких ак-

[9] Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха.— Москва, 1984.— С. 42—44; його ж. Очерк истории европейского стиха.— Москва, 1989.— С. 194—209.

центи розміщуються теж неоднотипно, умовно кажучи, довільно (що є природним у музиці): за законами музично-інтонаційної логіки вони припадають на різні долі *такту* (на сильні, відносно сильні, на слабкі і відносно слабкі).

Оскільки словесні наголоси в межах силабічного вірша-*тактовика* розміщені нерегулярно, то й виникають різні конфігурації ритмоінтонаційних притягань між сильними, наголошеними, і слабкими, ненаголошеними, складами-долями. Для наочності сприйняття таких неоднакових конфігурацій РМ у *тактовиках* ми запропонували позначати їх умовно графічними символами — „крильцями". Ось їх характеристика:

1) у *низхідному* РМ ритмічна енергія рівномірно слабшає і спадає від наголосу на сильному складі до наступних ненаголошених складів:

Фігура 1



радується рада

Двоскладовий різновид *такту* в силабічному вірші трактується (за аналогією до музичного *такту*) як утворений або двома короткими долями-складами з паузами після них, або ж двома подовженими долями. Двоскладовий *такт* (РМ жіночого закінчення) уживається лише у закінченнях віршових рядків;

— у *висхідному* РМ ритмічна енергія рівномірно зростає і піднімається до наголосу на третьому складі (відносно сильній долі):

Фігура 2



привітаймо

— у *синкопованому низхідному* РМ наголос різко зміщується на наступний, другий, склад (першу слабку долю):

Фігура 3



спаси мене

— у *синкопованому висхідному* РМ наголос припадає вже на наступний, четвертий, склад (другу слабку долю):

Фігура 4



такий, як я

2) попарне поєднання між собою вказаних РМ утворює ПВ, яких є чотири різновиди: *висхідний, низхідний, заокруглений* і *розкрилений*:

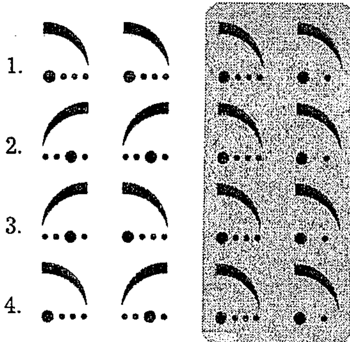
Фігури 5—8



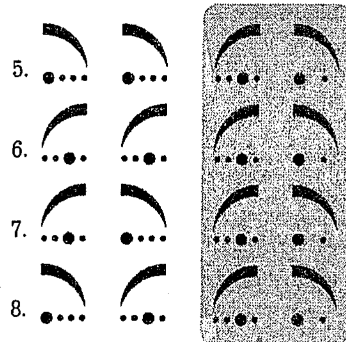
3) віршові рядки (ВР) утворюються різним попарним поєднанням вказаних піввіршів; для 14-складового вірша існує вісім їх різновидів (див. *Таблицю 1*):

Таблиця 1

Клас 1. Усі віршові рядки закінчуються **низхідним** піввіршем



Клас 2. Усі віршові рядки закінчуються **заокругленим** піввіршем



4) найменшою строфою у силабічному віршуванні є двовірш (ДВ), що являє собою попарне поєднання віршових рядків. Повна база даних містить 64 різновиди двовіршових строф (див. *Таблицю 4*).

Якщо врахувати, що крім двовіршів Т. Шевченко вживає тривірші, чотиривірші (як поєднання двох двовіршів), шестивірші (як поєднання або трьох двовіршів, або двох тривіршів), рідше семивірші (поєднання тривірша з чотиривіршем чи навпаки), то розгортається „астрономічна" кількість цих комбінацій. Однак силабічне віршування розвивалось у Т. Шевченка не так у кількісному, як у якісному напрямку. Так, наприклад, з повного набору віршових рядків, що має вісім різновидів (а ВР — це найменший цілісний смисловий елемент у силабіці), активно задіяні на практиці лише кілька основних ВР, від яких походять решта ВР — їх варіанти. Така закономірність робить силабічну систему логічною і закінченою.

Ритмомоделі ВР. Прості, узвичаєні моделі. Найпростіша і найбільш збалансована ритмомодель ВР утворюється поєднанням висхідного та низхідного піввіршів; при цьому кульмінації ритмоенергій усіх ритмомотивів спрямовуються до центру віршового рядка:

Фігура 9

Овальний ВР



Для наочности сприйняття цієї найбільш збалансованої ритмомоделі ВР позначаємо її графічним символом овалу — *овальна* модель. Ритмомоделі усіх інших різновидів ВР мають цілком відмінні конфігурації: вони складніші, порівняно з *овальною*, відрізняються від неї одним, двома або й усіма трьома ритмомотивами (четвертий РМ у віршовому рядку незмінний — *низхідний*).

Особливість ритмічної конфігурації у наступних за складністю ВР — *низхідному* та *висхідному* — виражається в тому, що ритмічна енергія в них концентрується не в центрі ВР, а в одному з піввіршів — або початковому (для *низхідного* ВР), або кінцевому (для *висхідного* ВР).

Так, у *низхідному* ВР головна енергетична зона — у початковому *заокругленому* піввірші-двотакті, за яким далі йдуть два однотакти. Така структура поширена в музиці, де іменується *структурою дроблення*; звідси і назва — *низхідний* ВР, оскільки в ньому ритмічна енергія від концентрації у першому *заокругленому* ПВ надалі дробиться, спадає. Наочним графічним символом *низхідного* ВР *структури дроблення* обираємо трикутноподібну низхідну фігуру:

Фігура 10

Низхідний ВР



(2 + 1 + 1)
такти

У моделі *висхідного* РМ головна ритмоенергетична зона зосереджена у завершальному двотакті (*заокругленому* ПВ), який підсумовує два попередні однотакти. Тому відповідно вживаємо до такої моделі музикознавчий термін *структура підсумовування*:

Фігура 11

Висхідний ВР

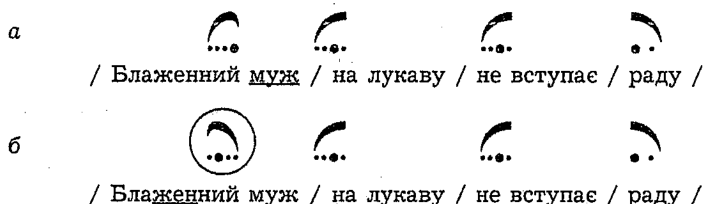


(1 + 1 + 2)
такти

Перелічені три різновиди ВР — *овальний, низхідний* та *висхідний* — це корінні, найпростіші та найбільш уживані у силабічній системі моделі ВР. Їх можна вважати *узвичаєними* ритмомоделями ВР.

Інверсійні моделі віршових рядків. Нерідко у 4-складових *тактах* 14-складника містяться по два слова, а тим самим наявні два наголоси. Звідси виникає необхідність визначити, який з двох наголосів головний, тобто визначальний, для вибору тієї чи іншої ритмомоделі „крильця“, тому слід проаналізувати смисловий, а отже, і ритмоінтонаційний контекст такого *такту*. Так, наприклад, в експозиції Псалма № 1 у першому *такті* можна застосувати і *висхідну*, і *низхідну* моделі ритмомотиву, обидва синкоповані (див. *Фігуру 12-а—б*).

Фігура 12



Однак у контексті змісту Псалма № 1 зрозуміло, що поет прагнув окреслити специфічну ознаку „героя“ твору — „мужа“ — словом „блаженний“; отже, смислово наголошеним у першому *такті* треба вважати наголос на слові „блаженний“, а не на слові „муж“, що впливає на зміну ритмо-мелодики всього ВР. Бо, якщо в *узвичаєній* моделі (*Фігура 12-а*) бачимо простий *висхідний* варіант моделі ВР, то у другому варіанті (*Фігура 12-б*) виникає обернення „крильця“ першого РМ, що призводить до утворення *інверсійного варіанта* цієї ж *висхідної* моделі. Так, з допомогою інверсії першого „крильця“ РМ виділяється слово „блаженний“ (інверсійний РМ обкреслюємо).

Завдяки інверсії можна з трьох простих, *узвичаєних* моделей ВР утворити ще п'ять інших їх різновидів: усі вони походять від „своїх“ корінних *узвичаєних* моделей, але насправді будуть *інверсійними* (відповідно на основі чи то *овальної*, чи *низхідної* або ж *висхідної* корінних моделей).

Розглянемо особливості *інверсійних* моделей ВР. Ритмоконфігурації *інверсійних* ВР — це варіанти відповідних *узвичаєних*: кожна з цих похідних моделей відрізняється від „своєї“ корінної інверсійним ритмомотивом (тобто оберненням якогось РМ). Так, від *простої овальної* моделі № 1 (тут і далі нумерація за *Таблицею 2*) походить *інверсійна овальна* модель № 4, яка починається *розкриленим* піввіршем, що значно **посилює ритмічну напругу** у такому ВР:

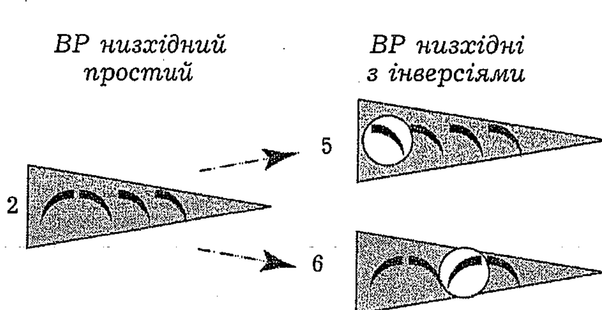
Фігура 13

Овальний ВР *ВР овальний з інверсією*



Узвичаєна низхідна модель № 2 (див. *Фігуру 14*) породжує два *інверсійних низхідних* варіанти: ВР з інверсією першого РМ (модель № 5), якій притаманна монотонна, настирлива повторність єдиного *низхідного* РМ, та з інверсією у третьому РМ (модель № 6 *низхідна*, що надає ВР більшої завершености, заокругленості):

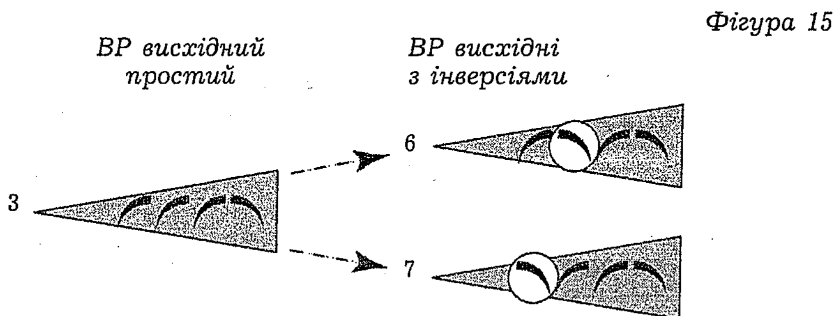
Фігура 14



Узвичаєна висхідна модель ВР (№ 3) теж породжує дві *інверсійні висхідні* моделі. Модель № 6 *висхідна* містить інверсію другого РМ, що надає усьому ВР **заокруглености, завершености** (аналогічно до інверсійної моделі № 6 *низхідної*).

Модель № 7 (див. *Фігуру 15*) характеризується інверсією першого РМ, що надає цілісному ВР **контрастности** (завдяки зіставленню *розкриленого* та *заокругленого* піввіршів):

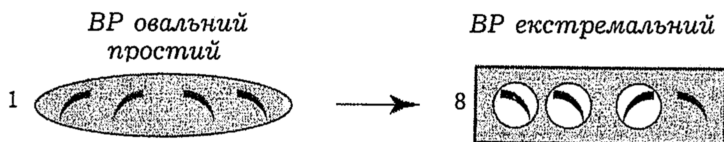
Фігура 15



Подібність між моделями № 6 *низхідна* і № 6 *висхідна* тільки формальна, зовнішня; насправді їм притаманна суттєва внутрішня відмінність, оскільки **корінні** моделі у них різні: модель № 6 *низхідна* ґрунтується на корінній *низхідній* основі, а модель № 6 *висхідна* — на корінній *висхідній* основі.

Первинна *овальна* модель № 1 максимально контрастує з ***екстремальною*** *інверсійною* моделлю № 8 (див. *Фігуру 16*); у ній найбільша кількість інверсій, порівняно з простою *овальною* моделлю № 1, від якої *екстремальна* модель відрізняється оберненнями усіх трьох РМ (першого, другого і третього):

Фігура 16



На кожну з розглянутих інверсійних моделей ВР наводимо зразки з Псалмів Давидових Т. Шевченка:

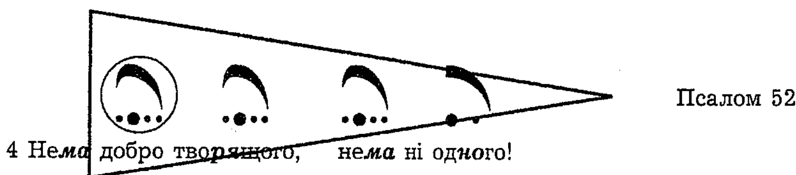
Модель з інверсією першого РМ на основі корінного *овального* ВР (у корінному *овальному* варіанті без інверсії було б „Покинув **нас**...“, що послаблює драматизм ситуації):

Модель ВР № 4



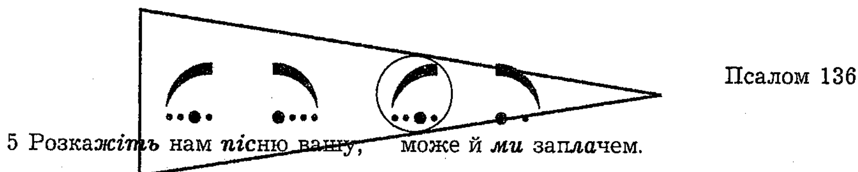
Модель з інверсією першого РМ на основі корінного *низхідного* ВР. Тут настирливо скандується слово „не***ма***“ — образ заперечення, тоді як у корінному *простому низхідному* ВР ритмоінтонація була б значно пом'якшена („Нема доб***ро*** творящого...“):

Модель ВР № 5



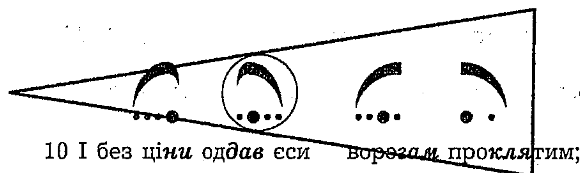
У моделі з інверсією третього РМ (на основі корінного *простого низхідного* ВР) підкреслюється (в іронічному ключі) як головне у цьому ВР слово-образ — „може й ***ми***“:

Модель ВР № 6 *низхідна*



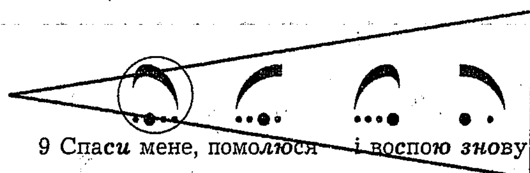
У моделі № 6 *висхідній* завдяки інверсії другого РМ (на основі корінного *простого висхідного* ВР) домінантним словом-образом стає „од***дав*** єси“ (у значенні „зрадив“):

Модель ВР № 6 *висхідна*



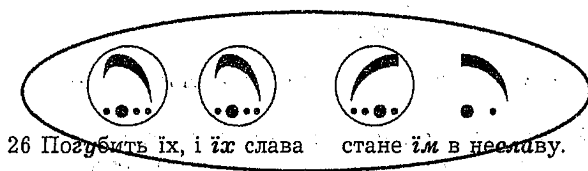
У моделі № 7 завдяки інверсії першого РМ (на основі корінного *простого висхідного* ВР) домінантним стає слово-прохання „спа*си*" (а не „спаси ме*не*"):

Модель ВР № 7



У моделі з інверсією усіх трьох РМ (на основі корінного *овального* ВР) нарочито виділяється слово-образ „*їх*" — „*їм*" як об'єкт „погибелі", „неслави":

Модель ВР № 8



Пропонуємо узагальнюючу *Таблицю 2*, у якій представлено повну картину ієрархії ритмоінтонаційних зв'язків між моделями ВР І та ІІ класів (тобто класом корінних *простих* моделей та класом моделей *інверсійних*).

ДВ — найменша словесно-музична строфа. На підставі представлених восьми різновидів ритмомоделей віршових рядків (ВР 1—8) Т. Шевченко розбудовує у своїй силабічній поетиці розгорнену систему строфіки (дво-, три-, чотири-, п'яти-, шести-, семирядкової), в основі якої лежить первинна дворядкова строфа — ДВ. Переходимо до його характеристики.

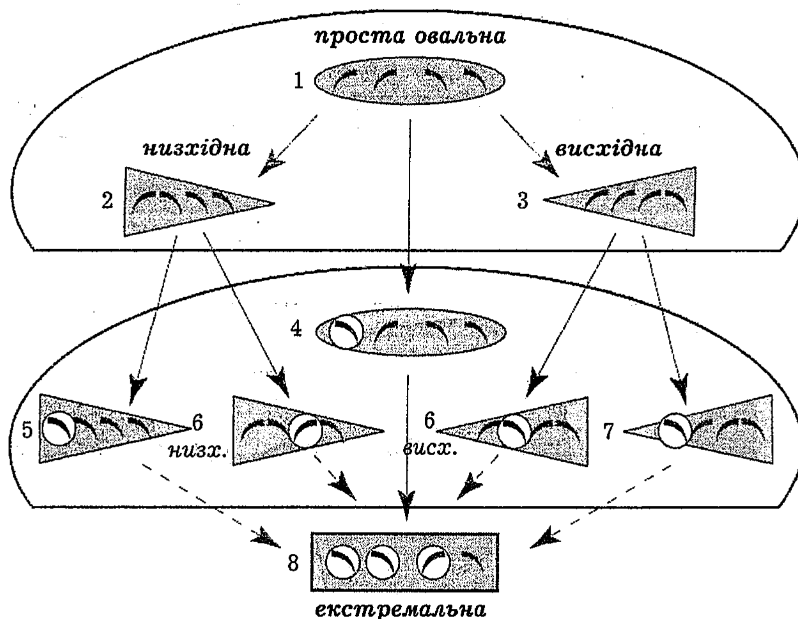
Типологію формування моделей двовіршових строф (див. *Таблицю 3*) розглянемо на матеріалі експозиційних розділів Псалмів Давидових. Ритмомоделі *віршових рядків*, попарно об'єднуючись, утворюють три типи моделей двовіршів.

У типі А поєднано тотожні ритмомоделі ВР, при цьому витворюються три різновиди двовіршових строф.

Таблиця 2

Система взаємозв'язків між ритмомоделями ВР (№ 1—8)

I клас — ***прості узвичаєні*** ритмомоделі віршових рядків



II клас — ***особливі інверсійні*** ритмомоделі віршових рядків

Двовірш моделі I утворюється парою *овальних* моделей ВР, як це бачимо в експозиціях Псалмів № 81, 93. Таке поєднання створює зрівноважений ритмоінтонаційний образ (у подальшому розвитку в обох псалмах настає рішуча драматизація і змісту, і ритмоінтонаційного плану).

Приклад 1

Двовірші — модель I

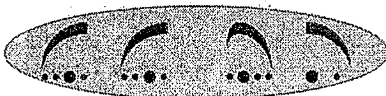
Псалом 81

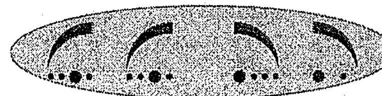




1 Між ца*ря*ми й су*ді*ями на *ра*ді ве*ли*кій 2 Став зем*них* владик су*ди*ти не*бес*ний вла*ди*ка:

Псалом 93





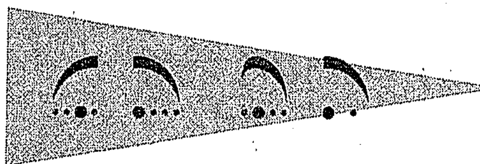
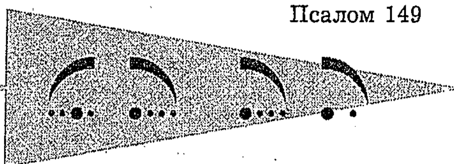
1 Господь *Бог* лихих ка*ра*є — ду*ша* моя *зна*є. 2 Встань же, *Бо*же, твою *сла*ву *гор*дий зневажа*є*.

Модель II поєднує дві *низхідні* моделі ВР, що представлені в експозиціях Псалмів 12 та 149. Двічі повторена *низхідна* ритмомодель імітує молитовну інтонацію (у Псалмі 12 — особисту, сердечну, а у Псалмі 149 — соборну, урочисту):

Приклад 2

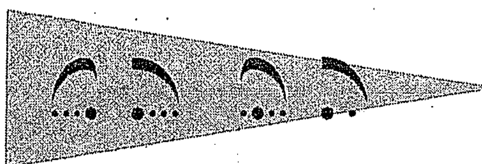
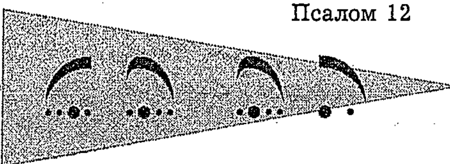
Двовірші — модель II

Псалом 149

1 Псалом *новий* *Го*сподеві і *но*вую *сла*ву 2 Вос*по*єм чес*ним* собором, серцем нелу*ка*вим;

Псалом 12

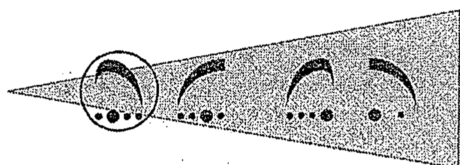
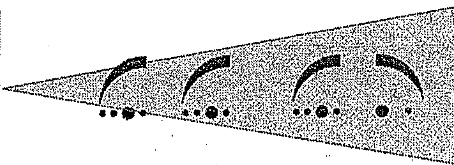
1 Чи Ти ме*не*, *Бо*же милий, на*вік* забу*ва*єш, 2 Одвер*та*єш *ли*це своє, ме*не* поки*да*єш?

Модель III утворюється поєднанням двох *висхідних* моделей ВР. Цей тип двовірша не трапляється в експозиціях Псалмів Давидових, але його бачимо у закінченні Псалма 12 (ритмоінтонація цієї *двічі висхідної* моделі ДВ передає стан „просвітлення"):

Приклад 3

Двовірш — модель III

Псалом 12

9 Спа*си* мене, помо*лю*ся і вос*по*ю *зно*ву 10 Твої *бла*га чистим *сер*цем, Псалмом *ти*хим, *но*вим.

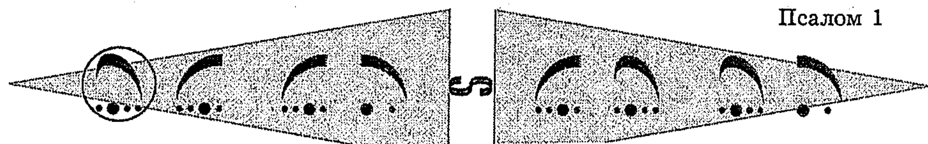
Тип В моделей двовіршів утворюється поєднанням двох взаємообернених моделей ВР (їх два різновиди).

Модель IV — поєднання *висхідного* ВР з *низхідним* бачимо в експозиції Псалма № 1. Така ритмомодель ДВ характеризується заокругленістю загального контура строфи, що демонструє вищу міру взаємоузгоджености між обома ВР та згармонізованости представленого тут словесного образу:

Приклад 4

Двовірш — модель IV

Псалом 1



1 Блаженний *муж* на *лукаву* не *вступає раду*, 2 І не *стане* на *путь* злого, і з *лютим* не *сяде*.

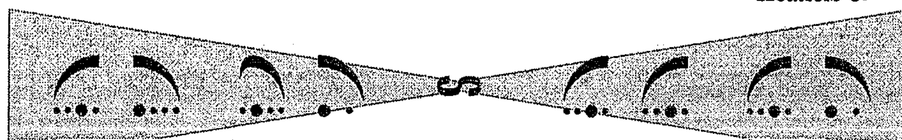
Цілісна модель такого *заокругленого* двовірша викликає аналогію з моделлю *заокругленого* піввірша.

Модель V — *розкрилена* модель ДВ (*низхідно-висхідної* конфігурації) представлена в експозиції Псалма 52. У такій моделі „резонують" на віддалі *заокруглені* ПВ: „Пребезумний... не творить благая". Ця модель викликає аналогію з *розкриленим* піввіршем:

Приклад 5

Двовірш — модель V

Псалом 52



1 Пребез*умний* в *серці* скаже, що *Бога* не*має*, 2 В беззаконії мер*зіє*, не творить благая.

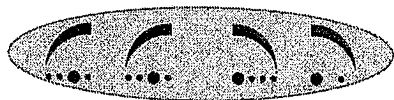
Тип С — коли двовірші утворюються поєднанням двох контрастних ритмомоделей ВР.

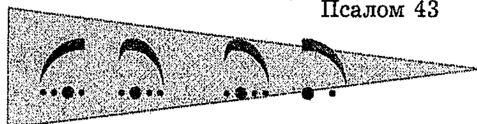
Модель VI поєднує *овальну* та *низхідну* моделі ВР, що бачимо в експозиціях Псалмів 43, 136. Така структура ДВ є центральною ритмоінтонаційною кульмінацією у цих творах, а також у третій чверті форм Псалмів (зонах золотого перетину). Це забезпечує особливий розмах уже в експозиції, а тим самим сприяє подальшій розбудові масштабної форми віршової цілости:

Приклад 6

Двовірші — модель VI

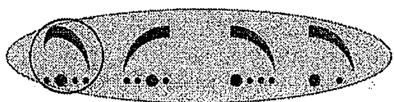
Псалом 43

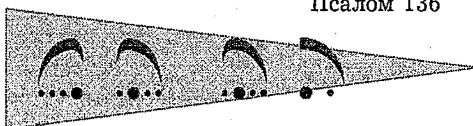




1 Боже *нашими* у*шима* *чули* Твою *славу*, 2 І *діди* нам роз*казують* про *давні* криваві

Псалом 136





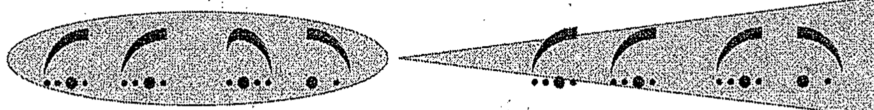
1 На *ріках* Вави*лона*, Під *вербами*, в *полі*, 2 Сиділи *ми* і *плакали* в да*лекій* не*волі*;

Модель VII — відкриває експозицію Псалма 52. Крім того, її бачимо у кульмінаціях Псалма 43 (ВР 11—12; ВР 15—16), а також у коді твору (ВР 21—22). Конфігурація такої *овально-висхідної* ритмомоделі забезпечує високу ритмонапругу у ДВ:

Приклад 7

Двовірш — модель VII

Псалом 52



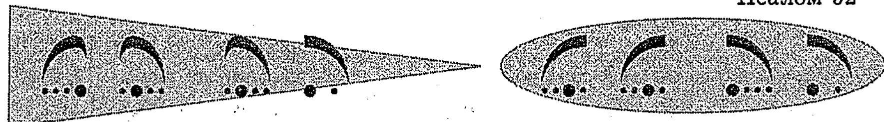
1 Пребезумний в серці скаже, що Бога немає, 2 В беззаконії мерзіє, не творить благая.

Модель VIII характеризується пом'якшеною *низхідно-овальною* ритмоінтонацією, її бачимо у середній частині Псалма 52:

Приклад 8

Двовірш — модель VIII

Псалом 52



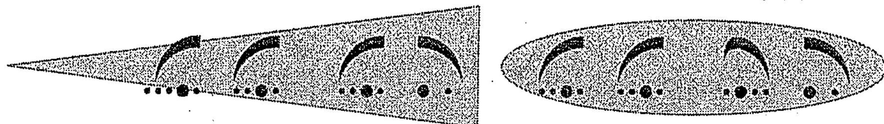
5 Коли вони, неситії, гріхами дознають? 6 Їдять люде замість хліба, Бога й не згадають,

Модель IX — *висхідно-овальна*, представлена в експозиції Псалма 132 і характеризується незвичним розміщенням кульмінації у першій половині ДВ (*заокруглений* піввірш на слова „Як укупі жити"):

Приклад 9

Двовірш — модель IX

Псалом 132



1 Чи є що краще, лучче в світі, Як укупі жити, 2 З братом добрим добро певне Пожить, не ділити?

Пропонуємо зведену *Таблицю 3*, у якій представлено повну систему корінних *простих* ритмомоделей двовіршів.

Звертає на себе увагу ритмоінтонаційне „римування" між кінцівками віршових рядків у кожній з моделей двовіршів: „римуються" кінцеві *низхідні* ПВ (моделі I, II, VI, VIII), кінцеві *заокруглені* ПВ (модель III), а також кінцеві ПВ (у моделях V і VII та моделях IV, IX).

У *Таблиці 4* подано повну базу ритмоінтонаційних моделей двовіршів* — усього їх 64 різновиди:

* Синкоповані різновиди двовіршів у *Таблиці 4* не подаються.

Таблиця 3

Двовірші. Моделі ритмоінтонаційних конфігурацій

А. Поєднання тотожних віршових рядків (=)

модель I
овально-овальна

модель II
низхідно-низхідна

модель III
висхідно-висхідна

В. Поєднання обернених віршових рядків (∽)

модель IV
висхідно-низхідна

модель V
низхідно-висхідна

С. Поєднання контрастних віршових рядків (≠)

модель VI
овально-низхідна

модель VII
овально-висхідна

модель VIII
низхідно-овальна

модель IX
висхідно-овальна

Таблиця 4

Універсальна система поєднання моделей віршів у двовірші

A1

I. 1 + I. 1, 2, 3, 4

1 2 3 4

I. 2 + I. 1, 2, 3, 4

5 6 7 8

I. 3 + I. 1, 2, 3, 4

9 10 11 12

I. 4 + I. 1, 2, 3, 4

13 14 15 16

A2

II. 1 + I. 1, 2, 3, 4

17 18 19 20

II. 2 + I. 1, 2, 3, 4

21 22 23 24

II. 3 + I. 1, 2, 3, 4

25 26 27 28

II. 4 + I. 1, 2, 3, 4

29 30 31 32

ритмомодель I
ритмомодель VI
ритмомодель VIII
ритмомодель II
ритмомодель IX
ритмомодель IV

B1

II. 1 + II. 1, 2, 3, 4

33 34 35 36

II. 2 + II. 1, 2, 3, 4

37 38 39 40

II. 3 + II. 1, 2, 3, 4

41 42 43 44

II. 4 + II. 1, 2, 3, 4

45 46 47 48

B2

I. 1 + II. 1, 2, 3, 4

49 50 51 52

I. 2 + II. 1, 2, 3, 4

53 54 55 56

I. 3 + II. 1, 2, 3, 4

57 58 59 60

I. 4 + II. 1, 2, 3, 4

61 62 63 64

ритмомодель III
ритмомодель VII
ритмомодель V

1) з них дев'ять моделей (ДВ I—IX) — це поєднання *простих узвичаєних* моделей ВР (№ 6, 7, 10, 11, 18, 22, 23, 54, 58 — ці номери відзначені квадратиком);

2) у 30 зразках поєднано *прості* моделі ВР з *інверсійними* (№ 2, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 21, 24, 26, 30, 31, 34, 37, 39, 40, 42, 46, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 62 — ці номери обведені кружальцем);

3) у решті 25 зразках ДВ поєднано по два *інверсійні* ВР (їх спеціально не відзначаємо).

Отже, у *Таблиці 4* в умовно-графічних моделях представлено усе різноманіття ритмомелодики двовіршових строф Шевченкового 14-складника. Його віршові переспіви Псалмів Давидових — це унікальна добірка віршових форм 14-складника за різноманіттям двовіршових строф та їх індивідуальних конфігурацій.

Цьому питанню присвячуємо завершальний розділ нашої праці.

Для вивчення не розв'язаної поки що філологічної проблеми ритміки українського силабічного вірша ми запропонували нові методологічні й методичні підходи, які ґрунтуються на засадах музикознавства. Це дало змогу:

1) виявити в українському силабічному віршуванні цілісну ритмофункціональну систему (близьку до музичної), що діє як на мікрорівні (силабічні мотиви, піввірші), так і на макрорівні (мистецька композиція вірша);

2) обґрунтувати наочно-графічну форму запису силабічних композицій;

3) розробити новий ритмофункціональний метод текстологічного аналізу силабічних віршів, спрямований на обґрунтування смислово-художньої їх інтерпретації, адекватної авторському задумові;

4) запропонувати методику ритмоінтонаційного читання силабічних творів (для потреб шкіл, вузів, митців-виконавців).

Переходимо до показу ритмофункціонального методу реконструкції форми 14-складника на матеріалі Шевченкових переспівів Псалмів Давидових.

Індивідуальні мистецькі композиції у Псалмах Давидових (№ 1, 12, 149). Т. Шевченко записував свої силабічні твори піввіршами. Однак така форма запису не дозволяє виявити закономірностей індивідуальної ритмоінтонаційної будови вірша. Так, наприклад, у запису піввіршами **Псалма 12** (див. *Приклад 10*) можна зауважити лише чергування *заокругленого* і *низхідного* ритмомотивів (1—6 віршові рядки), але в подальшому якихось виразних композиційних закономірностей віднайти не вдається.

Якщо ж записати цей твір віршовими рядками, картина дещо проясниться (див. *Приклад 11*).

Так, спершу виявиться кількаразове повторне проведення однієї і тієї ж моделі ВР — *низхідної*, що утворює першу шестирядкову строфу; у наступній чотирирядковій строфі спостерігається чергування різних моделей ВР — раз *низхідної*, раз *висхідної* (як *простих*, так і *інверсійних*).

Але треба визнати, що і при записі віршовими рядками усе ж таки не вдається збагнути принципів цілісної композиції Псалма 12. Тому ми змушені вийти на ще більші виміри — на масштаби ДВ, оскільки у Т. Шевченка двовіршові структури — це основний елемент силабічного

Приклад 10

Псалом Давидів 12

(***авторський*** запис тексту — ***пів***віршами)

1 Чи Ти ме***не****, ***Бо***же милий,
на***вік*** забу***ва***єш,

2 Одвер***та***єш ли***це*** своє,
ме***не*** поки***да***єш?

3 Доки ***бу***ду ***му***чить душу
і ***сер***цем бо***лі***ти?

4 Доки ***бу***де ***во***рог лютий
на ***ме***не ди***ви***тись

5 І смі***я***тись?.. Спа***си*** мене,
спа***си*** мою ***ду***шу,

6 Да не ***ска***же ***хи***трий ворог:
„***Я*** його по***ду***жав“.

7 І всі ***злії*** посмі***ють***ся,
як упа***ду*** в ***ру***ки,

8 В руки ***вра***жі. Спа***си*** мене
од ***лю***тої ***му***ки,

9 Спа***си*** мене, помо***лю***ся
і воспо***ю*** ***зно***ву

10 Твої ***бла***га ***чис***тим серцем,
Псалмом ***ти***хим, ***но***вим.

* У першому ритмомотиві присутні два субмотиви — „Чи ***Ти***“ і „ме***не***“; об'єднуємо їх у синкопованому висхідному ритмомотиві „Чи Ти ме***не***“.

Приклад 11

Псалом Давидів 12
(запис тексту — *віршовими рядками*)

I

1 Чи Ти ме***не***, ***Бо***же милий, на***вік*** забу***ва***єш,
2 Одвер***та***єш ли***це*** своє, ме***не*** поки***да***єш?
3 Доки ***бу***ду ***му***чить душу і ***сер***цем бо***лі***ти?
4 Доки ***бу***де ***во***рог лютий на ***ме***не ди***ви***тись
5 І смі***я***тись?.. Спа***си*** мене, спа***си*** мою ***ду***шу,
6 Да не ***ска***же ***хи***трий ворог: „***Я*** його по***ду***жав“.

II

7 І всі ***злії*** посмі***ють***ся, як упа***ду*** в ***ру***ки,
8 В руки ***вра***жі. Спа***си*** мене од ***лю***тої ***му***ки,
9 Спа***си*** мене, помо***лю***ся і воспо***ю*** ***зно***ву
10 Твої ***бла***га ***чис***тим серцем, Псалмом ***ти***хим, ***но***вим.

Приклад 12

Псалом Давидів 12

(запис тексту — *двовіршовими рядками*)

I

1 Чи Ти *мене*, *Боже* милий, навік забуваєш. = 2 Одвертаєш лице своє, *мене* покидаєш?

3 Доки буду мучить душу, і *серцем* боліти? = 4 Доки буде ворог лютий на *мене* дивитись

5 І сміятись? Спаси мене, *спаси* мою душу, = 6 Да не скаже хитрий ворог "*Я* його подужав".

II

7 І всі злії посміються, як упаду в руки. $ 8 В руки вражі. Спаси мене од лютої муки

9 Спаси мене, помолюся і воспою знову. $ 10 Твої блага чистим серцем, Псалмом тихим, новим.

віршування; ними поет оперує як самостійними об'єктами, особливо при побудові великих віршових форм. Пропонуємо запис Псалма 12 двовіршовими рядками (див. *Приклад 12*).

Завдяки такій укрупненій формі запису Псалма 12 уже проступає його індивідуальна композиція. Так, цей твір збудований з двох масштабних строф: перша строфа утворена трьома *низхідними* ДВ, наступна — двома *заокругленими* ДВ. Отже, після трьох низхідних ДВ у І строфі (що вповні узгоджується з її змістом — молитвою-плачем) у подальшому, у II строфі завдяки двом *заокругленим* ДВ настає зрівноваження ритмічної енергії, що вповні узгоджується із завершальними словами Псалма:

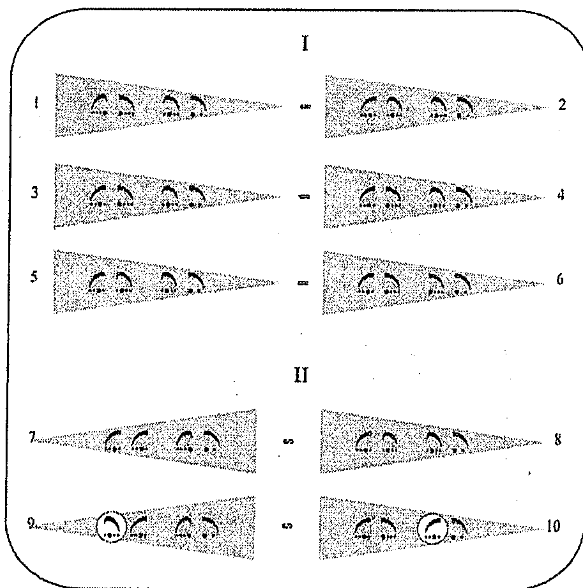
І воспою знову Твої блага чистим серцем, Псалмом тихим, новим.

Подаємо схему цілісної ритмокомпозиції Псалма 12 (без словесного тексту), щоб можна було наочно сприйняти гармонію і красу його ритмоінтонаційної форми (див. *Приклад 13*).

Приклад 13

Псалом Давидів 12

(схема ритмоінтонаційної композиції вірша)



Псалом 149 за своїм змістом — пряма протилежність попередньому творові. Це урочиста прославна пісня на хвалу Господеві. І в цьому випадку ні авторський запис піввіршами, ані запис віршовими рядками, і навіть запис двовіршами ще не дозволяють виявити у ньому якоїсь виразної закономірности формотворення.

Приклад 14

Псалом Давидів 149

(запис тексту — ***чотири***віршовими рядками-строфами)

I строфа-експозиція

1—2

Псалом новий Господеві і новую славу = Воспоєм чесним собором, серцем нелукавим;

3—4

Во псалтирі і тимпані воспоєм благая, ≈ Яко Бог кара неправих, Правим помагає.

II строфа-середина

5—6

Преподобнії во славі і на тихих ложах = Радуються, славословлять. Хвалять ім'я Боже;

7—8

І мечі в руках їх добрі, Гострі обоюду, ≈ На отмщеніє язикам і в науку людям.

III строфа — динамічна реприза

9—10

Окують царей нескорих в залізнії пута, = Їх славних, оковами ручними окрутять.

11—12

І осудять губителей судом своїм правим, ≈ І навіки стане слава, Преподобних слава.

Цілість Псалма 149 настільки розлога й масштабна, що доводиться вибрати мірою її пропорцій чотирирядкові строфи, тобто пари двовіршів: *низхідних*, *висхідних*, *заокругленого* та *розкриленого* (див. *Приклад 14*). При цьому кожна з трьох масштабних строф Псалма 149 виконує відповідну роль — *експозиції*, *середини* та *динамічної репризи*. Тут бачимо три пари ДВ, кожна з яких має свій індивідуальний ритмоінтонаційний силует. У строфі-*експозиції* на тлі домінуючих *низхідних* ВР контрастом виступає *висхідна* ВР як кульмінація* цієї строфи (вона припадає на зону *золотого перетину* — ВР 3). У строфі-*середині* на тлі домінуючих *висхідних* ВР контрастом виступає *низхідна* ВР — кульмінація цієї строфи (вона теж припадає на зону *золотого перетину* — ВР 7). Нарешті, у *репризній* строфі знову домінують *низхідні* ВР, однак кульмінація цієї строфи настає вкінці і припадає на закінчення-коду (ВР 12).

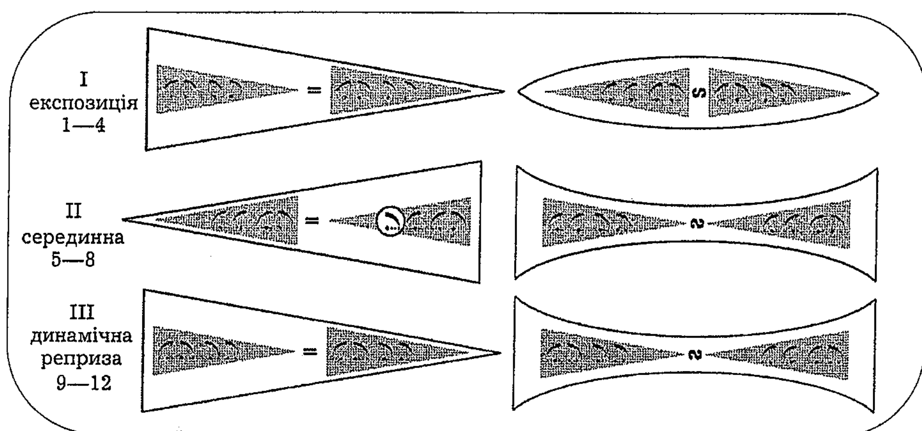
Таким чином ритмомелодика різних строф Псалма 149 відзначається щоразу іншою комбінацією ритмомоделей — і в початкових ДВ, і в завершальних. Наголошуємо на характері завершальних ДВ: усі вони несуть у собі особливо потужну ритмоенергетику, що має доцентрове спрямування у *заокругленій* моделі, тоді як у *розкриленій* моделі ритмічна напруга роззосереджена на крайніх полюсах, посилюючи взаємодію цих ВР (7—8 та 11—12).

Отже, хоч у Псалмі 149 задіяні ті самі моделі ВР, що й у Псалмі 12, але комбінуються вони між собою по-різному, а тому служать для розбудови композиції цілком іншого типу, яка відзначається особливо розлогими масштабами, благородною простотою красивих форм, що обумовлене образністю цього твору як прославної тріумфальної пісні. Це переконливо виражене у схемі *Прикладу 15*:

Приклад 15

Псалом Давидів 149

(схема ритмоінтонаційної композиції вірша)



---

* У *Прикладі 14* кульмінаційні ВР усіх строф виділяємо тінню.

Приклад 16

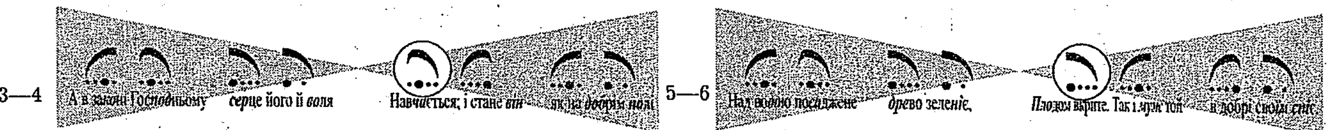
Псалом Давидів 1

(запис тексту — *дво-* і *чотиривіршовими строфами*)

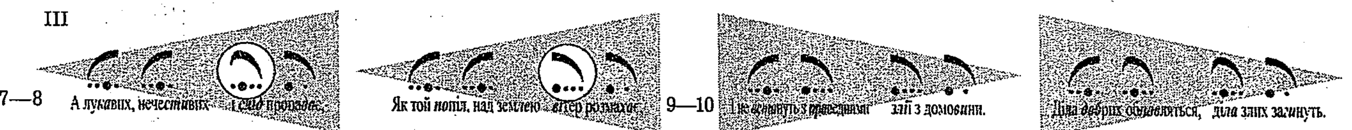
Експозиція



Середина-розробка



Динамічна реприза

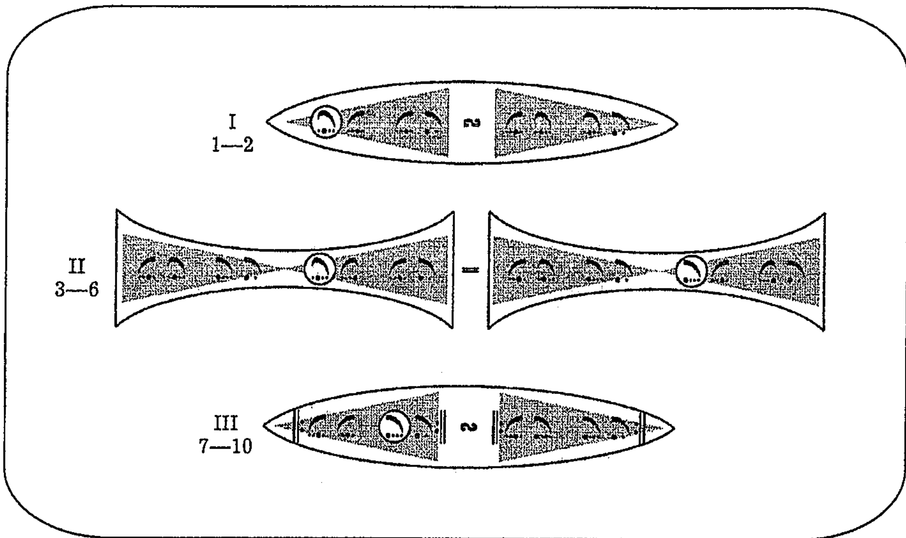


Псалом 1 демонструє особливо вишукану, навіть витончену віршову форму. Однак її індивідуальні особливості теж неможливо виявити ані на рівні авторського запису піввіршами, ані на рівні віршових рядків; необхідно віднайти у цьому творі властиву лише йому цілісність. Пропонуємо ритмоінтонаційну реконструкцію мистецької форми Псалма 1 (див. *Приклад 16*).

Приклад 17

Псалом Давидів 1

(схема ритмоінтонаційної форми вірша)



Тут початкова строфа-двовірш (*експозиція*) має *заокруглену*, „замкнену" форму. Це *тема* твору, пов'язана з образом „блаженного мужа", самодостатнього у своєму відстороненні від „лукавого", „злого". Наступна II строфа — чотирирядкова (*середина*), у ній зіставляються два тотожні *розкрилені* ДВ (3—6 ВР). Це моделі великої ритмоінтонаційної напруги, оскільки у *розкрилених* двовіршах співвіднесені між собою симетричні *заокруглені* ПВ по краях (у ВР 3—4 та ВР 5—6):

3. „*А в законі Господньому...*" — 4. „*...як на добрім полі*";
5. „*Над водою посаджене...*" — 6. „*...в добрі своїм спіє*".

І нарешті, обернення ритмомоделей ДВ у III строфі (9—10 ВР обернені до 7—8 ВР) стає відчутним фактором збалансування, зрівноваження внутрішньої ритмоенергії у завершальному розділі цього глибокого за змістом філософського Псалма (див. *Приклад 17*).

Oleksandra TSALAI-YAKYMENKO

MUSICAL PRINCIPLES OF RHYTHM AND FORM CREATION IN THE SYLLABIC VERSE BY TARAS SHEVCHENKO

Taras Shevchenko's poetic works are very popular not only due to their content but also because they possess such a peculiar feature as melodiousness. A very important part in the melodiousness of the verses is their melody and ability to be sung. The melodiousness of Taras Shevchenko's verse is present at the level of imitation of sounds of nature in the verse sound context, usage of general sounds and symbols and temporal and special verse organisation (here we mean meter-rhythm and rhythmical and syntactic structure of the verse which is connected with some musical patterns). These phenomena of Taras Shevchenko's poetry reach the deepest common basis of the musical and poetic thinking.

Оксана ПИСЬМЕННА

„УРОЧИСТА ЛІТУРГІЯ“ ЛЕСІ ДИЧКО: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

„Видимим символом Божественної Літургії на українській землі є нерушима стіна у Святософійському Соборі в Києві. Там сам Христос править святу службу і роздає святу Євхаристію. А Богородиця-Оранта з піднесеними вгору руками молиться і заступається за люд свій“[1].

„Між скарбами нашої християнської релігії перше місце займає Божественна Літургія, або Служба Божа. Вона є безсмертною Христовою установою, незабутньою пам'яткою, що її зволив Ісус Христос полишити своїй Церкві на вічний „спомин“. Служба Божа — це дорога спадщина, яка остала в Церкві після відходу Христа з цього світу“[2].

У доробку Лесі Дичко серед інших хорових жанрів духовний посідає істотне місце. Її перу належать Літургія № 1 для однорідного хору (1989—1990), Літургія № 2 для мішаного хору (1990), „Урочиста Літургія“ для мішаного хору (1999), Літургія для дитячого хору (2002); Духовні цикли для солістів та органа: „Благослови, душе моя, Господа“ — для меццо-сопрано та органа (1995); „Отченаш“ — для баса та органа (1995); „Тобі співаємо, Тебе благословимо“ — для сопрано та органа (1996); „Хваліте Господа з небес“ — для тенора, мецо-сопрано та органа (1997); Псалом 67 (1999).

Божественна Літургія св. Івана Золотоустого виділяється серед усіх згаданих творів масштабністю, яскравим втіленням індивідуальности авторки, цікавими творчими знахідками, багатством виражальних засобів. Композиторка доволі своєрідно підходить до концептуального вирішення літургійного циклу: тонко відчуваючи в ньому не лише канонічну основу, але й дух сьогодення, відтворює сучасні „обертони“ духовного світосприйняття. Щоб визначити самобутні риси „Урочистої Літургії“ Л. Дичко в контексті її цілісного мистецького світогляду насамперед видається необхідним звернутись до канонічних засад літургіки. Традиційне та нове, універсальне та індивідуальне становлять у цьому творі нероздільну єдність. Стильові риси, притаманні сакральному циклові, можна помітити і в багатьох інших масштабних опусах композиторки, що свідчить про гармонійну цілісність її художнього мислення, внутрішній зв'язок „фольклор-

---

[1] Марусин Мирослав, архиєпископ. Божественна Літургія.— Рим, 1992.— С. 5.
[2] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія. Історія — розвиток — пояснення.— Львів, 1999.— С. 5.

ного—духовного", що у свою чергу природно випливає з кордоцентричної основи національної ментальности.

Спинимось детальніше на деяких сутнісних характеристиках Божественної Літургії.

Сучасна Служба Божа — це результат тривалої вікової еволюції, плід Божого, апостольського та людського творіння. „Першою основною правдою св. віри про Службу Божу є те, що вона є Божою установою. Службу Божу установили не люди, не св. Церква, навіть не Апостоли, але сам Господь Ісус Христос"[3]. Протягом двох тисячоліть учені-теологи, філософи, письменники намагалися пояснити богословські правди про Службу Божу, значення її складових частин, обрядовий бік дійства, питання авторства. Не на всі поставлені запитання існує вичерпна та правильна відповідь. Але основні положення, що стосуються трактування молитов, побудови та символічного навантаження обряду богослужіння, авторства викристалізувались і на теперішній час остаточно сформулювались.

Літургія Івана Золотоустого (з V по XIX ст.) зазнавала різних змін та додатків. До наших днів дійшла вже утверджена в українській музиці від XVII ст. традиція авторських Служб Божих. Це масштабна циклічна тричастинна побудова:

1. Проскомидія*.
2. Літургія Оглашенних (або Літургія Слова)**.
3. Літургія Вірних (або Літургія Жертви)***.

Окрім того, кожна частина має свої складові елементи, мікроцикли в циклі (Малий Вхід, Великий Вхід, Євхаристійний канон та інші).

Поряд з цим розгляд Служби Божої ускладнюється її двоплановістю, внутрішньою двовимірністю, що зумовлена „трьома факторами: роздвоєністю історичної свідомости, що вирішує проблему вибору між церковним та світським, роздвоєність становища церковної музики на межі духовних та світських жанрів, що помітно загострилося у так званий „Новий час" (після XVIII ст.); стильовою роздвоєністю музичного оформлення літургії, що в однаковій мірі потребує як дотримання канонів, так і новацій музичної мови"[4].

Ідея, зміст, характер складових частин Служби Божої знайшли своє відображення в численних літургіях (безіменних та авторських), де ком-

---

[3] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 7.

* Проскомидія (з грецької — принесення) — приготування до Служби Божої: а) приготування священнослужителя; б) приготування жертовних Дарів: хліба і вина (у латинському обряді — „Офферторіум"). Проскомидія не має ніякого музичного вираження, оскільки це — частина відправи, яку служить сам священик при закритих Царських дверях.

** Літургія Оглашенних (або Літургія Слова) зберегла назву з тих часів, коли на ній могли бути присутні Оглашенні — ще не християни, але ті, що чекали свого хрещення. Починається від виголосу: „Благословенне Царство...", а закінчується відпущенням Оглашенних: „Оглашеннії ізідіте..." За змістом і характером Літургія Оглашенних називається часто гомілетично-дидактичним богослужінням: представляє земне життя Спасителя. Вона виводиться від Апостолів. Її роль полягає у загальному вшануванні Бога: це читання Апостола та Євангелія, спільні молитви народу з дияконом, піснеспіви (антифон, тропарі, гимни).

*** Літургія Вірних (або Літургія Жертви) довершує євхаристійне жертвоприношення. Її початок і установи виводяться від Тайної Вечері (за М. Соловієм).

[4] Мельник О. Литургия как музыкально-исторический феномен // Культурологічні проблеми музичної україністики.— Одеса, 1998.— Вип. 2, част. 2.— С. 80.

позитори, спираючись на канонічне трактування і виходячи зі стилістичних вимог епохи, музично-виражальними засобами відтворили Божу драму.

„Символічно-ідейне наповнення богослужбового процесу диктує певні композиційні засади, драматургічну доцільність музичного чинника, здатного, завдяки своїй універсальній природі, глибоко проникаючи в людську психіку, виповнити через іпостась звукової матерії найдосконаліший акт богопочитання“[5]. Отже, при розгляді Літургії вимальовуються два рівні: текстовий та музичний, спостерігається їх нерівномірний історичний розвиток.

Служба Божа з усіма її таїнствами, молитвами, обрядами, дійством є „піднесенням людини зі земної сфери до неба, до Бога, до Божого життя“[6]. Крім масштабної складної циклічної тричастинної побудови, у Службі Божій теологи виділяють кілька внутрішніх глобальних горизонтальних площин, які у взаємозв'язку між собою, а також з цілісною (тричастинною, а в музичному сенсі двочастинною) побудовою, створюють складну структуровану драматургічну побудову.

При розгляді „Урочистої Літургії“ Лесі Дичко ми спирались на класифікацію провідних драматургічних рівнів (площин), що були запропоновані С. Шевчук у дипломному дослідженні „Жанр Служби Божої св. Івана Золотоустого в українській музиці першої половини XX ст. На прикладі творів о. К. Стеценка, М. Леонтовича та О. Кошиця“. Вони видаються доцільними у застосуванні до літургійного циклу Л. Дичко. Узявши їх за основу, ми пропонуємо дещо інше бачення третього й четвертого рівнів та виділяємо третій в окрему понятійну субстанцію, що буде обґрунтовано і висвітлено далі.

Оскільки молитва є спілкуванням, сполучною ланкою людини з Богом, засобом „піднесення“ людини, її свідомости, її духовности від землі (найнижчих верств) до неба (найвищої точки), то виділення в Літургії п'яти драматургічних рівнів викликає певні асоціації з рівнями буття. За Карлом Філбертом, світ розвивається „як творіння, ведене згори“[7]. „Аналогічно у Літургії горішнім фундаментом [...] даної форми стає тріада — кульмінаційні точки опори чину, роззосереджені в часі, задля відповідності психічному, психологічному та понятійному сприйняттю людини. В них, наче в ембріоні, зосереджується просторово-часова перспектива, процесуальність лінійного типу і багатомірність символічного (спірітуального) простору, що вимагає абсолютного, цілісного осягнення Божого начала, Його Великих Тайн“[8].

Насамперед Літургія розглядається як певна чинопослідовність, ритуал, служба, жанрова природа якої пов'язана з дослідженням словесного тексту та музичного змісту. Як уже згадувалось, Служба Божа є складною тричастинною циклічною побудовою, в якій виділяється кілька глобальних внутрішніх драматургічних площин. Найвищою площиною,

---

[5] Шевчук С. Жанр Служби Божої св. Івана Золотоустого в українській музиці першої половини XX ст. на прикладі творів о. К. Стеценка, М. Леонтовича та О. Кошиця / Дипломна робота студентки V курсу ТКФ ВДМІ Шевчук Соломії; наук. керівник доктор мистецтвознавства, проф. А. К. Терещенко.— Львів, 2000.— С. 23.

[6] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 113.

[7] Філберт Б. Світи перед Богом.— Львів, 1995.— С. 111.

[8] Шевчук С. Жанр Служби Божої...— С. 23.

ТРІАДОЮ ГОРІШНЬОГО ФУНДАМЕНТУ [I] стають кульмінаційні точки і водночас найважливіші складові частини Літургії Оглашенних та Літургії Вірних. Це:

— Читання Св. Письма (Апостола, Євангелія) на Літургії Оглашенних. Вони „є серцем і ядром гомілетично-дидактичного богослужіння"[9] — викладом Христової науки. В Євангелії знову з'являється між нами Христос і промовляє до нас.

— Євхаристійна жертва (Освячення), де довершується жертва Нового Завіту чудесним перетворенням Духом Святим хліба і вина на Тіло і Кров Христові, де Творець через Сина звершує відкуплення і спасіння людей.

— Св. Причастя — це новий прихід Ісуса Христа на світ. Вірні, приймаючи св. Тайни, зазнають зміни своєї суті, стають дітьми Божими. Христос через св. Причастя знову народжується у серцях віруючих.

— Друга (з неба до землі) площина — АНГЕЛЬСЬКІ БЕЗПЛОТНІ СИЛИ (зімкнення видимого і невидимого світів) [II]. У цій площині молитва та гимни, які її творять, сприймаються не як Служба Божа на землі, а як наслідування небесної служби Ангелів. Ці думки найяскравіше представлені в ангельському гимні „Трисвяте" (слід урахувати історію походження гимну[10] на Малому Вході Літургії Оглашенних). Малий Вхід — це символічне зображення Христа-Учителя, яке під виглядом св. Євангелія приходить до вірних, щоб навчити їх Божих правд. „Херувимська пісня" на Великому Вході Літургії Вірних — це уподібнення вірних до Херувимів — одного з найвищих ангельських чинів. Гимном Серафимів „Свят, свят, свят, Господь Саваоф" закінчується Євхаристійний діалог вірних і священика. Тут, у всіх цих трьох гимнах, змикається світ видимий і невидимий у служінні Богові.

Третім драматургічним рівнем є ВІРА (догматична площина, постулати християнства) [III]. Сюди належить:

— гимн „Єдинородний Сину" — догматично-христологічна наука Св. Церкви;

— „Блаженні" — заповіді блаженства з Нагірної проповіді Христа, які дають надію на осягнення Царства Небесного;

— „Вірую" — виклад усіх головних істин християнського віровчення;

— „Отченаш" — Господня молитва.

При цьому серед них можна виділити „Єдинородний Сину" та „Вірую" як молитви переважаючого догматичного характеру; „Блаженні" та „Отченаш" — проповідницько-гомілетичного плану.

Молитви СЛАВОСЛОВНО-ПОХВАЛЬНОГО характеру представляють четвертий рівень [IV]. Антифони та гимни перед Малим Входом та прославні піснеспіви після св. Причастя: „Благослови, душе моя, Господа" (I антифон); „Хвали, душе моя, Господа" (II антифон); „Нехай буде благословенне"; „Слава Отцю, і Сину".

Сюди ж ми відносимо богородичний гимн „Достойно є" (задостойник), темою якого є прославлення та величання Пречистої Діви Марії, що стоїть „понад усякі можливі достоїнства сотворінь, нижче одного тільки в

[9] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 253.

[10] Катрій Юліян Я., о. ЧСВВ. Божественна Літургія — джерело святости.— Торонто; Нью-Йорк; Львів, 2001.— Вип. II.— С. 64.

Трійці єдиного Бога...",— говорив Андрей Шептицький[11]. „На самой высокой вершине святости Церкви стоит Дева" — так прославляв Богоматір П. Євдокимов[12].

П'ятою драматургічною площиною є ПРОХАННЯ ДО БОГА (єктенійні молитви) [V]. Переважаючий молитовно-благальний елемент зосереджений у єктеніях і пронизує усю тканину Служби Божої. Кожна з них закінчується славослів'ям.

Таким чином, у кожному з цих п'яти рівнів-площин, залежно від внутрішнього ідейно-образного духовного навантаження, у зв'язку з функціональним призначенням їх в обрядах і таїнствах, використовуються певні виражальні засоби (мелодико-інтонаційні, гармонічні, ритмічні). Молитви кожної з площин відіграють певну роль у драматургічній побудові Літургії. Частини з нижчих рівнів (II—V) можна розглядати як підхід (поступовий чи стрімкий) до кульмінаційних вершин — горішньої Тріади (I).

Поняття ХРИСТОВОЇ ЦЕРКВИ, або МІСТИЧНОГО ТІЛА ХРИСТОВОГО, ми розглядаємо як площину, що взагалі стоїть поза запропонованим структуруванням. Ця площина — Христова Церква — проявляється у Службі Божій на всіх драматургічних рівнях не лише в молитвах, гимнах та піснеспівах. Поняття Містичної Христової Церкви є неоднозначним та багаторівневим: її утворюють вірні та священнослужителі, які беруть безпосередню участь у Літургії (Церква воююча); у молитовних поминаннях учасники дійства молитвами уприсутнюють тих, що спочивають „у надії воскресіння життя вічного" (Церква страждаюча); у евхаристійному поминанні згадуються усі святі, а насамперед „Матір Бога нашого" в єдності з Христом, у якому священик молиться за ціле Містичне Тіло Христове (Церква торжествуюча); у всіх єктенійних молитвах, у найважливіших обрядах, що становлять Тріаду горішнього фундаменту; на проскомидії при вирізуванні частинок.

Отже, ХРИСТОВА ЦЕРКВА проявляється на всіх драматургічних рівнях, у таїнствах та обрядах Служби Божої. Вона є об'єднуючою, взаємопроникаючою, цементуючою ланкою всієї Літургії, її частин у теологічному та образно-символічному значенні, а також у музиці, оскільки всі перелічені згадки про Христову Церкву знайшли своє відображення у відповідних музичних формах та виражальних засобах.

Запропоноване структурування простежується в „Урочистій Літургії" св. Івана Золотоустого Лесі Дичко. Підкреслимо, що ці риси простежуються у Літургії, написаній українською жінкою-композиторкою у майже столітньому часовому розриві з авторськими Службами Божими українських композиторів початку XX ст.— о. К. Стеценка, М. Леонтовича та О. Кошиця, у яких наявне, з деякими відмінностями, подібне структурування.

Написання „Урочистої Літургії" св. Івана Золотоустого Лесею Дичко стало вагомою віхою в українському духовному музичному мистецтві, прикладом сучасного прочитання найстарішої пам'ятки християнського

---

[11] Катрій Юліян Я., о. ЧСВВ. Божественна Літургія...— С. 104.

[12] Лаурук Н., прот. Экклезиология в Апокалипсисе и соборных посланиях Иоанна Богослова / Дисс. ... докт. теологии. Науч. руководитель прот. доц. д-р теологии Imrich Belejkanic Presov; Прешовский университет, факультет Православного богословия, кафедра догматической теологии.— 1999.— С. 167.

світу, яку залишив нам у спадок сам Ісус Христос. Авторка, звертаючись до тексту Літургії Івана Золотоустого, зберігає порядок номерів (номери Літургії виписані в додатку) та динаміку розвитку, оновлює традиційні мовностильові риси української сакральної музики фольклорними рисами (рух паралельними терціями, квінтами, тризвуками, мелодичний розвиток на основі суміжнощабельности) сучасними засобами музичної виражальности (кластерні гармонії, сонористичні ефекти). „В цьому творі етнохарактерні прийоми хорового письма виявляють свою життєздатність у поєднанні із сучасними способами організації музичної тканини“. Простежується „консеквентна тенденція до інструменталізації, „симфонізації“ фактури духовних жанрів (намічена в Бортнянського, Березовського)...“[13]

„Урочиста Літургія“ Лесі Дичко сприймається як підсумок вікової історії розвитку української сакральної музики, у якій органічно поєднались краса народних мелодій, вишуканість барокових поліфонічних традицій, стрункість класичних форм. Сама Леся Дичко так говорила про свою мету, про стан душі при написанні твору: „Духовність — це найбагатший скарб людини, її божественного єства. Чудо народних інтонацій, що тисячоліттями випрацьовував наш український народ, неповторну красу Київського розспіву я хотіла поєднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина. Дні, коли я працювала над Літургіями, були найщасливішими у моєму житті“[14].

Складається „Урочиста Літургія“ з 22 закінчених номерів при дотриманні в основі усіх церковних канонів*.

Найнижча п’ята [V] драматургічна площина, де переважає молитовно-благальний елемент, репрезентується єктеніями. Це — **Мирна, Мала, Потрійна, Благальна** та **Єктенія подяки**. Єктенією у богослужінні називається *протяжно* виголошена молитва (від грецького дієслова „протягую“). У „Тлумачному типиконі“ Михайла Скабаллановича відзначається, що єктенія — це особлива молитва: „Вона розрахована на можливо менше втомлення уваги, на постійне збудження її“, порівняно з іншими молитвами[15].

Єктенії — це ряд коротких благань на найрізноманітніші потреби, побудованих у формі діалогу: прохання до Господа Бога та відповіді вірних „Господи, помилуй“. На всі прохання до Всевишнього народ відповідає одним і тим самим молитовним закликом: „Господи, помилуй“, у якому міститься „весь молитовний жар“ вірних[16], „вся туга людини за Богом, за його ласкою“[17]. Прохання виголошує диякон (за його відсутности — священик). Це „наперемінна молитва“[18] диякона та вірних.

---

[13] Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.— Львів, 2000.— С. 130.

[14] Дичко Д. Відлуння віків. Третій хор-фест „Золотоверхий Київ“.— К., 1999.— С. 24.

* Літургія писалась у тісній співпраці з керівником знаменитого київського хорового колективу „Київ“ Миколою Гобдичем для концертного виконання, і саме цим можна пояснити деякі незначні розбіжності з теологічними канонами.

[15] Скабалланович М. Толковый типикон / Сост. профессор Киевской Духовной Академии Михаил Скабалланович.— Москва, 1995.— Вып. II.— С. 75 (Передрук з вид.: Киевъ, 1910, 1913, 1915).

[16] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 214.

[17] Там само.— С. 25.

[18] Там само.— С. 204.

Мирна, або **Велика, єктенія** розпочинає Літургію Оглашенних після виголосу „Благословенне Царство". Складається вона з 12 прохань. Від інших єктеній Мирна відрізняється повнотою змісту. Слід відзначити різницю між вагомістю прохань Великої єктенії та приватними молитвами кожного мирянина: попри власні потреби ми не повинні забувати про важливі потреби церкви, світу, міст та сіл, де проживають вірні. „Напеемінна молитва" у музичному сенсі побудована на періодичному чергуванні псалмодіяння та короткої послідовности акордів. Псалмодійний речитативний тип мелодики композиторка використовує у всіх 12 проханнях, яким відповідає молитовним закликом увесь склад хору — дисонантні, кластерні, в переважній більшості акордові, послідовності зі змінними тональними устоями. Перші прохання за мир з неба і мир у душах наших — це не що інше, як моління за Боже Царство на землі. Ці прохання мають виразну інтонаційну семантику (в даному випадку — прохання, звернення): розспівування опорних звуків з додаванням нестійких, переважно в бемольних тональностях: Des (з II низьким щаблем), Des (з IV #), Fes-F. Підвищення чи пониження звуку (ознаки лідійського, фригійського ладів) пов'язане зі словесним текстом віршового рядка. Закінчується псалмодіяння переважно на ритмічно триваліщому звуці. Заклики-відповіді вірних — це послідовності шести акордів в аугментованому ритмі: чотири четвертні долі, одна половинна, одна ціла, яка витримується, і наступний такт чи два служать фоном для наступного прохання. Таким чином, виникають два фактурні пласти: псалмодіяння і органний пункт, що утворюють між собою консонантні чи дисонантні співзвуччя. Щодо функціональної належности акордів першого заклику, то це: $T_{5/3}$ з доданим тоном у нижній терції — $T_{5/3}$ — DDVII $_{4/3}$ — $T_{5/3+6}$. Накладання двох горизонтальних пластів приводить подекуди до бітональних поєднань. Другий заклик модулює з Des у Fes, третій вносить певне просвітлення: Des-F. У трьох наступних проханнях (четвертому—шостому) від загальних переходимо до більш конкретних, до молитви за близьких людей, за церковну ієрархію. Виражальні засоби можна розглядати тут як варіант попередніх трьох перших прохань. У речитативному псалмодіянні є відповідні устої: F (з IV#), Des (з N_6), Des (з IV#); четверта акордова послідовність є варіантом другої з модуляцією Fes-B, шоста — варіант третьої Des-F. Сьоме—дев'яте прохання (за світську владу та військо, за вірних у містах і селах, за врожай земних плодів та часи мирні) творять нову групу молінь і мають відповідно варіантно-змінні виражальні засоби, у яких переважають мінорні тональності: F(IV#)-b, f-as, as — устої у псалмодіянні. Зазнають деяких змін і гармонічні послідовності: вони стають простішими — III-III-III_2-t_7-t_7, III-d_2-III_2-$t_{5/6}$-II_2-t_7 по b-moll. Точка золотого перетину припадає на дев'яте прохання між речитативом диякона та закликом вірних „Господи, помилуй" — збігається з енгармонічною модуляцією (Des=cis), яка, незважаючи на мінорний нахил, стає просвітленою кульмінацією Великої єктенії. У наступних побудовах (відповідь вірних на дев'яте—одинадцяте прохання) відбувається збагачення хорального викладу — пара чоловічих голосів імітаційно накладається на пару жіночих (горизонтальний зсув на чотири чверті) — та розширення фактури. Незначні ладові, тональні, функціональні зрушення при принциповій незмінності кожного нового прохання та заклику розсвічують, урізнобарвлюють музичну тканину єктенії. Нестала

кількість голосів, ладова мінливість — виражальні засоби, запозичені з фольклору. У десятому проханні молимось „за плаваючих, подорожуючих, недужих, страждаючих, полонених, за їхнє спасіння“: для церкви дорогі всі вірні, особливо ті, котрі нещасливі чи обділені. У мелодичній лінії псалмодіяння саме на цих словах з'являються більш експресивні, навіть напружені, інтонації. Мелодична фіґурація, що утворюється як результат оспівування тональної опори „gis“ (домінанта до cis-moll-я) завдяки появі нестійких звуків, може тлумачитись як елемент поліладовости з дорійським ладовим нахилом (спочатку дорійський з IV# і VI#; цей лад знаний також як думний чи гуцульський; далі лише VI#) на тлі витриманого cis-moll-ного $t_{6/4}$ акорду, що виконується усім хором.

Дві останні молитви — прохання про милосердя та Божу благодать. В 11-му проханні при устої „a“ нестійкі звуки утворюють f-moll мелодичний, у другій фразі при устої „gis“ наявні прикмети дорійського ладу. Акордовий заклик викладений в однойменному мажорі до початкової тональности єктенії Des-Cis, створюючи певну тональну арку. Останнє прохання про найбільший скарб людини на землі — Божу благодать, щоб „заступила, спасла і охоронила нас“,— звучить у світлому Cis-dur-і з IV#. Завершується єктенія зверненням до небесної Божої Матері — „Пресвятої, Пречистої, Преблагословенної, Славної Владичиці нашої Богородиці і Приснодіви Марії“ та до всіх святих. Безмежне довір'я до Бога — останній заключний акорд Великої єктенії, „цього молитовного гимну до Божого милосердя“[19]. Перша строфа витримана в A-dur/A-moll (тональні устої відповідно cis-a), друга — з мікромелодичним зрушенням модулює в As-dur/Des-dur (устої as-des), тобто повернення до початкової тональности. У цій же тональності звучить молитовний заклик „Господи, помилуй“, який рефреном проводиться через усю єктенію і акумулює в собі зміст усієї молитви. Лаконічним обрамленням служить виголос усього хору „Амінь“ — „Хваліть Господа“, яким розпочинається (Des-dur) і закінчується (Des-dur—B-dur) Велика єктенія.

Проаналізувавши будову Великої єктенії, спостерігаємо у кожному наступному проханні і відповідно у кожному заклику мікромелодичні та акордові зрушення, які утворюють варіювально-варіантне оновлення музичного матеріалу. Мелодико-акордові зміни та тональний план створюють поступовий підхід до кульмінації у точці золотого перетину. Таким чином, при певній статичності та повторюваності музичного матеріалу в кожному наступному проханні, саме вони (мікромелодичні та акордові зміни і в першу чергу тональний план) стають рушієм динаміки розвитку.

Традиційно спів антифонів переплітається з Малою єктенією. „Після потоку хвали і радості [...] з'являється необхідність у прохальній молитві, що відсвіжує увагу [...] зайняту хвалебними піснями“[20]. У Лесі Дичко також Мала єктенія розділяє два антифони: „Благослови, душе моя, Господа“ (I антифон) та „Хвали, душе моя, Господа“ (II антифон).

Щодо змісту **Мала єктенія** є скороченням Великої і складається з першого та останнього прохань, а також повторюється звернення до Матері Божої та всіх святих. У проханнях композиторка використовує псалмодійний речитативний тип мелодики, у закликах — акордові послі-

---

[19] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 214.
[20] Скабалланович М. Толковый типикон.— Вып. II.— С. 236.

довності. Змінюється ладовий нахил — початок ектенії витриманий у cis-moll-i з відповідною зміною опорних звуків: у першому проханні — „cis“, другому — „gis“. Перша фраза, у якій звучить заклик згадати Пресвяту Богородицю, модулює в G-dur, друга — в D-dur, причому обидва з лідійським нахилом; закінчення — у fis-moll-i з опорою на „cis“. Мажоромінорними світлотінями на $t_{5/3}$ до fis-moll-я виражений заклик „Тобі, Господи“. Завершальне „Амінь“ звучить на акорді з двох ч. 5. з опорою на „cis“ та на $t_{5/3}$ cis-moll. Загальний тональний план: cis-moll — h-moll, G-dur — D-dur — fis-moll, fis-moll — cis-moll. Це однойменні тональності початку та завершення у порівнянні з Великою ектенією, але лише мінорного нахилу.

Після читання Св. Письма у кінці Літургії Оглашенних звучить **Потрійна ектенія,** або сугуба, посилена, від усієї душі та розуму. Перші три прохання — це скоріше молитовний заклик до Божого милосердя. На більшість прохань вірні відповідають потрійним „Господи, помилуй“. Відрізняється від інших тим, що вона є молінням не за різні потреби, а за церковну ієрархію, уряд, військо та всіх вірних — вони нагадують прохання п'яте—восьме з Великої ектенії. Отже, головним змістом Потрійної ектенії є прохання Божого змилування. Недаремно у третьому молитовному заклику є слова, запозичені з покаянного псалма Давида, коли він приніс Богові покаяння у своїх гріхах: „Помилуй нас, Боже, з великої милости Твоєї...“

Зберігаючи загальну структуру кожного прохання (псалмодіяння, що іде услід за словесним текстом) та молитовних закликів (невелика акордова послідовність з мікрогармонічними зрушеннями), композиторка витримує наступний тональний план цілої частини, цієї „напеземінної молитви“: C-dur — $T_{5/3}$, $DDVII_{4/3}$, $T_{5/3+6}$; C-dur — $T_{5/3}$, s_7,$VI_{6/4}$; As-dur — C-dur, E-dur; E-dur — e-moll; G-dur — H-dur; H-dur — E-dur (у молитовних закликах використані ті ж акордові послідовності або їх варіанти, що виписані курсивом у двох перших).

Велика, Мала ектенії — поступовий підхід до кульмінації — та Потрійна ектенія — вихідна і відповідно кінцева точка Літургії Оглашенних — є своєрідним обрамленням другої частини Служби Божої. Так, дві наступні ектенії — Благальна та Ектенія подяки — є в експозиційній та заключній частинах побудови Літургії Вірних, і вони відіграють таку ж драматургічно-композиційну функцію, як і в попередній частині: чергування похвально-славослівного та молитовно-благального елементів у богослужінні, а також роль обрамлення Літургії Жертви. У драматично-композиційному плані ектенії відіграють роль вихідних точок у поступовому або швидкому підході до кульмінацій та у розв'язанні їх.

Благальна ектенія відіграє функцію об'єднуючої ланки між Великим Входом та обрядами, що передують Євхаристійному канонові, а саме: „Мир всім“, „Полюбімо один одного“, „Вірую“. За змістом вона служить доповненням до попередніх ектенійних молінь і розпочинається словами: „Доповнімо молитву нашу Господу“. Це, як перше прохання,— молитовний заклик. Наступні прохання взяті з Великої ектенії (четверте—одинадцяте). Нове оригінальне прохання „За принесені Дари Господу помолимось“ викликане розміщенням ектенії перед таїнством освячення Дарів під час Євхаристійного канону. Воно звучить у тональностях, що переважали у Малій ектенії: cis, cis дорійський, h, A, e, cis-Cis=Des. Акор-

дові послідовності значно простіші, ніж у попередніх єктеніях — тут переважно $t_{6/4}$ перелічених тональностей. Лише у заключній побудові використані $N_{5/3}$ низький у Des.

Останньою єктенією в „Урочистій Літургії“ Лесі Дичко є **Єктенія подяки** (№ 19), яка звучить після закінчення св. Причастя (після подячних молитов „Ми бачили Світ істинний“ та „Нехай повні будуть“). Тут диякон закликає всіх вірних віддати подяку Господеві Богу: „Станьмо побожно, прийнявши Божественні, Святі, Безсмертні, Небесні і Животворні, Страшні Христові Тайни, достойно подякуймо Господеві“ (псалмодіяння у H-dur-і мелодичному, верхній тетрахорд, оспівування опори на тоніці) і ще раз взиває до Божого милосердя (псалмодіяння в H-dur — 12-те прохання з Великої єктенії), виражаючи безмежну віру та відданість людей Всевишньому: „Все життя наше Христу Богові віддаймо“ (псалмодіяння у G-dur лідійському з опорою на „h“ накладається на витриманий $T_{6/4}$). Хор відповідає: „Тобі, Господи. Амінь“ (T_6-$DDVII_{4/3}$ по H-dur та $T_{5/3}$ D-dur).

Отже, як бачимо, прохально-молитовні елементи зосереджені у композиторки в п'яти єктеніях, які становлять найнижчу, п'яту, драматургічну площину у побудові Літургії. Основні виражальні засоби — це чергування, зчеплення, накладання псалмодіяння (прохання) та послідовностей акордів (заклики). Інтонації прохання, заклику, звернення передані в речитативному псалмодіянні. Акордові послідовності, що передають молитовні заклики, переважно побудовані за принципом: стійкість—нестійкість—стійкість, що і в першому, і у другому випадках пов'язані зі словом. Невеликі гармонічні послідовності побудовані переважно на акордах терцієвої будови, лише подекуди (нестійкість) терцієві проміжки між сусідніми акордовими звуками доповнюються доданими тонами і породжують секундові „грона дисонансів“. Тональність кожного прохання, що звучить на фоні тональности останнього витриманого акорду попереднього заклику, утворює подекуди бі- та політональні поєднання. Форма (риси рондальности) та розміри кожної єктенії зумовлені структурою тексту, кількістю прохань. Динаміка розвитку здійснюється мікромелодичними та мікрогармонічними зрушеннями та ладотональними змінами у середині кожного прохання та заклику, а також між ними.

Молитви СЛАВОСЛОВНО-ПОХВАЛЬНОГО характеру представляють четвертий рівень [IV].

Оскільки основною темою та метою єктеній було передати Богові наші прохання та випросити у Нього ласки й помилування, то молитви цієї площини мають похвально-славословний характер. Тут переважають теми шанування Всевишнього, Його досконалости, „захоплено радісне прославлення та подяка [...] Богові за його милосердя“[21]. Цей рівень представлений антифонами перед Малим Входом: „Благослови, душе моя, Господа“ (I антифон) та „Хвали, душе моя, Господа“ (II антифон); а також прославними піснеспівами після святого Причастя: „Нехай буде благословенне“ та „Слава Отцю, і Сину“. Сюди ж ми відносимо Богородичний гимн „Достойно є“ (задостойник) — темою його є прославлення та величання Пречистої Діви Марії.

Мета антифонів — віддати Богові честь через співання псалмів. Наперемінний, або антифональний (коли ціла церква ділиться на два хори),

[21] Скабалланович М. Толковый типикон.— Вып. III.— С. 14.

спосіб виконання гимнів, пісень чи псалмів дуже старий, походить з IV—V ст.

Антифони належать до змінних частин Літургії. Виділяють три роди антифонів: 1) щоденні; 2) недільні; 3) святкові. Відповідно до рівня святковости дня використовують так звані „зображальні“ та „блаженні“ псалми (102, 145).

Для **I антифону** послужив „зображальний“ псалом 102 — **„Благослови, душе моя, Господа“**. З глибини душі вірних виходить подяка Богові за „всі добродійства Його“. Для передачі змісту псалма, двох його провідних думок — глибини подяки вірних та величі доброти Всевишнього — Леся Дичко використала три різні музичні теми (в інтонаційному плані та способами викладу). Форма виступає тут на двох рівнях: текстова — тричастинна строфічна, на яку накладається дещо складніша тричастинна музична структура:

Текст:	A A_1	B B_1	A_1 A_2
	Благослови, душе моя, Господа...	Він прощає всі беззаконня	Благослови, душе моя...
Муз. матеріал	a a_1 a_v b	c c_1 c_2 c_3 дод.	a_1 a_2 a_3
Структура строфи +	2 2 3 + 3	3+2 3+4+2	2 + 2 2
піввірша	1 1 1	1	
Тон. устої	Des (As) Des (B, G) des (Des)	Des/d, Eses (C) as As	Des, ges, F des, Des, Es, F

Поетичному текстові, розглядаючи попарно строфи, притаманний поетичний прийом, що відтворює глибину, розширення думки — синтаксичний паралелізм та прийом анафори. Образ глибини молитовного стану та похвали у першій строфі й половині другої — „Благослови, душе моя, Господа / благослови, // і вся істото моя, ім'я святеє Його, / благослови // Благослови, душе моя, Господа“ — переданий засобами потовщення хорової фактури паралельними тризвуками у Des-dur-і, що подекуди переходять у дисонантні співзвуччя з доданими тонами або додаванням секунди чи терції до основи чи вершини тризвука. Після кожного віршового рядка першої строфи додаються піввірші („благослови“) у такому ж акордовому викладі (глибина, насиченість звучання досягається долученням партії басів) та з відхиленнями у тональності домінанти й субдомінанти (As, B, G-IV#).

Другий віршовий рядок другої строфи (A_1) — „і не забувай усіх добродійств Його“ — є одночасно завершенням та переходом до середньої частини (мелодико-інтонаційні зміни, тип фактури, темп (Allegro dolce — Meno mosso. Dolce). На органний пункт — IV-t des-moll-я у середніх голосах (альти, тенори) накладається неточне дзеркальне проведення мелодичних ліній у крайніх голосах (сопрано, басах). Світлотіньовий контраст виникає і на ладовому рівні: однойменний мінор des-moll натуральний та фригійський відносно попередньої побудови (трьох віршових рядків). Піввірш „благослови“ знову повертає нас у початковий Des-dur. Середня частина — BB_1 — вносить контраст: на витриманому органному пункті на T-і Des-dur (на відстані двох октав) звучить мелодія (з двооктавним дублю-

ванням в альтів та басів) у d-moll. Музичний сегмент, що відповідає першому піввіршеві „Він прощає всі беззаконня Твої", зазнає подальшого розвитку: секвентно-варіантне проведення, розширення інтервалу терції до квінти, далі до септими; бітональні секундові поєднання — Des-dur — d-moll (однотерцієві — f). Цікавий розвиток другого сегмента „зціляє всі недуги твої" — проведення початкової інтонації на м. 3. Вище, але в Eses лідійському, який енгармонічно дорівнює D-dur лідійському і сприймається як однойменний мажор до d-moll. На межі між двома строфами BB_1 звучить піввірш „благослови" у світлому: C-dur-i — c-moll — C-dur (у сопрано та альтів). Друга строфа побудована на розширенні початкової секундової інтонації до висхідної ч. 5, а далі по звуках t_7 на м. 7. та в. 7. Мелодико-інтонаційна побудова розгортається у тональності мінорної домінанти as-moll двічі гармонічному, фригійському (у чоловічих голосах) на тоніко-домінантовому органному пункті (в жіночих голосах). Такі октавні чи двооктавні дублювання створюють образ монолітности, єдиної думки та спільного молитовного настрою у вірних. Закінчення просвітлене — в однойменному мажорі As-dur. Закінчується друга строфа двотактовим додатком — акордовими паралельними переміщеннями по бемольних тональностях з бітональними поєднаннями: heses/des, as, ges Es... As/Ces, Heses (T_7) переважно терцієвого та секундового зв'язків. Динамічна реприза скорочена, витримана у гомофонно-гармонічній фактурі з неперіодично-перемінним розміром (4/2, 5/4, 6/2, 9/4). Закінчується антифон $T_{5/3}$ F-dur-у — великотерцієве зіставлення початкової та кінцевої тональностей — через рух паралельних суміжнощаблевих мажорних тризвуків ($T_{5/3}$ по Des, Es, F) подекуди з доданими чи заміненими тонами.

Відповідно до словесної символіки, у Літургіях взагалі і в „Урочистій Літургії" Лесі Дичко зокрема складається музична семантика. Певні елементи набувають образно-символічного навантаження лише в духовній музиці. Зокрема, поступальний висхідний рух мелодики та її інтервальна структура, тональні та ладові співвідношення, загальні ладові нюансування — усі ці елементи набувають символіко-образного навантаження і сприймаються слухачами та вірними як „злиття з божественною природою, а низхідний рух як неможливість такого злиття"[22]. Образи хвали та радости також виражені „музичним сходженням" — як прояв найбільшої відданости і безмежної вдячности Всевишньому. Усі ці символічні музично-виражальні елементи знайшли своє місце в розгляненому I антифоні „Благослови, душе моя, Господа" „Урочистої Літургії" Лесі Дичко. Ми бачимо, як канони в тексті та музиці поєдналися з оригінальними стильовими особливостями сучасної музичної мови композиторки.

„Захоплено радісне прославлення та подяка [...] Богу"[23] — це тема, настрій, характер **II антифону**, що йде за Малою єктенією і продовжує славословно-похвальні частини Літургії. „Зображальний" псалом 145 **„Хвали, душе моя, Господа"** прославляє Господа як велику надію нашу на противагу „ненадійності найвисокопоставленішим людям, обґрунтовуючи цю думку творчою силою Божою, Його вічною істинністю, постійними благодіяннями"[24]. Тричастинна структура поетичного тексту вкла-

---

[22] Мельник О. Литургия как музыкально-исторический феномен.— С. 80.
[23] Скабалланович М. Толковый типикон.— Вып. III.— С. 14.
[24] Там само.— С. 15.

дається у складну тричастинну репризну композицію у поєднанні з віршовим рядком „Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові“. За церковними канонами, цей віршовий рядок звучить після II антифону. У Лесі Дичко він отримує широке, різнопланове використання і навантаження. Музично-інтонаційний та віршовий рядки виконують функції вступу й закінчення, органного пункту та рефрену у масштабній побудові першої і третьої частин. Оскільки славословленням закінчується третя частина II антифону у Лесі Дичко і цей же матеріал фіґурує перед гимном „Єдинородний Сину“, то зберігаються церковні канони (за рахунок використання репризної тричастинної побудови).

Одначасне проведення по горизонталі двох взаємодоповнюючих думок (двох тем: словословлення „Слава Отцю...“ та псалма „Хвали, душе моя, Господа“) знайшло своє відображення у складній тричастинній побудові. Ця масштабна і віртуозна з музичної точки зору частина — справжній гимн, хвала Божому милосердю, величі, могутності, що підкреслює контрастна середня частина з образами примарности земних благ та сподівань.

Перша частина — це повторне проведення першої та другої строф зображального псалма 145; з музичної точки зору її можна розглядати як подвійну складну двочастинну форму [AA_1+(енгарм. рівна заміна т-ті) A_2A_3]. Розпочинається вона славословленням „Слава Отцю...“, яке передається паралельними суміжноступеневими мажорними тризвуками: Т, VII, Т, II ... $1_н$ III, II, Т, VII (лише два мінорні другого ступеня) у As міксолідійському. Низький шостий ступінь у гармонічних послідовностях надає образові хвали суворости та аскетичности (можна було б розглядати основну тональність як Des-dur, за виставленими знаками — п'ять бемолів, але тоді б усі теми розглядались як проведені у домінантовій сфері). Суміжноступенева акордова послідовність, викладена у двох тактах, служить основною ланкою для органного пункту протягом цілої частини, доручена альтам та тенорам. Але вона служить не лише тлом для тем псалма, які можна розглядати як епізоди, а виступає на перший план як рефрен у рондоподібній побудові, коли віршові рядки псалма закінчуються. Другий органний пункт — це витримана тоніка у басів на повторюваному „Слава“ (*Славослов'я мале* подане в літургійних рубриках під короткою назвою „Слава“[25]); третій органний пункт — клична молитва „Слава“ на звуках тоніки-домінанти (2—3 т.) та домінанти-тоніки підготовляє у відповідній хоровій партії кожен віршовий рядок псалма. Для „озвучення“ самих віршових рядків першої строфи псалма „Хвали, душе моя, Господа. / Буду хвалити Господа, поки життя мого“ використані дві віртуозні, швидкі, гамоподібні теми — кантиленний тип мелодики (термін Л. Корній); це ніби точка відштовхування (половинна з заліґованою восімкою та половинна), і далі рух триває самими восімками, причому у другому віршовому рядку діапазон хвиль збільшується. Перша та друга теми, ніби розширюючи звуковий об'єм хорової палітри, доручені крайнім високим — сопрано (перша тема) та найнижчим басовим голосам з використанням поліфонічного принципу накладання тем з різницею у два такти. (*Приклад 1.*)

[25] Головацький Р., о. ЧСВВ. Пояснення богослужень. Вечірня — повечір'я — північня — утреня — часи українського обряду.— Львів, 1998.— Вип. II.— С. 19.

Приклад 1

Урочиста літургія „Хвали, душе моя, Господа“

Друга строфа, яка складалася лише з одного віршового рядка „Співатиму Богові моєму, доки живу“, повторюється композиторкою двічі, підкреслюючи, вагомість та глибоке переконання у висловленому почутті вдячности. Щодо музичного матеріалу, виражальних засобів, структури та тональної побудови, фактурного розшарування хорової палітри — це повторне проведення першої строфи (5т. вступ на орг. пунктах) + 6т. перша строфа (3т. вступ на орг. пунктах) + 6 т. друга строфа).

Як ми уже відзначали, перша частина — це повторне проведення обох строф зображального псалма 145. При повторенні композиторка замінює п'ять бемолів (As міксолідійських), що були у першій побудові, на п'ять дієзів (E лідійських), при цьому залишаючи майже без змін мелодико-інтонаційну сферу, двочастинну структуру, хорову фактуру. Відбуваються лише ладові зміни. Віршовий рядок „Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові“ оснований на фактурних потовщеннях при чергуванні паралельних мажорних секстакордів та квартсекстакордів: T_6, $T_{6/4}$, SII_6, ... $D_{6/4}$, $S_{6/4}$, $S_{6/4}$, $D_{6/4}$ у E-dur-і лідійському.

Так, як і в першій частині, цю побудову (з п'ятьма дієзами) можна було б трактувати як субдомінантову сферу H-dur-у при накладанні H-dur = E-dur лідійському.

Оскільки обидві теми першої строфи при енгармонічно рівному тональному положенні (es=dis — початкові звуки) звучать у gis-moll-i, то утворюється по вертикалі бітональне поєднання E-dur-i лідійське / gis-moll, створюючи ладову мінливість. Два повторені віршові рядки другої строфи звучать в одному мажорному нахилі з органним пунктом — E-dur-i лідійському. Розширене славословлення, яке служить закінченням (8 т.) та обрамленням першої великої частини, знову повертає нас у початкову тональність — As міксолідійську. Такі ж акордові суміжнощабельні послідовності, лише виконані цілим складом хору (2 т.), а далі лише чоловічим складом з доданим T-D-м органним пунктом у басів та альтів.

Радісний прославний характер і настрій першої та другої строф зображального псалма знайшов глибоке втілення композиторкою у масштабній першій частині складної тричастинної побудови та реалізувався у рельєфному розшаруванні хорової фактури, у самостійному горизонтальному розгортанні кожної теми-думки (відповідно різними виражальними засобами) та у загальному єднанні їх по вертикалі, символізуючи єдність усіх вірних у поклонінні Єдиному Богові.

Середня контрастна частина „Не надійтеся на князів, на тих синів людських — не прийде від них спасіння..." створює образ прихованої журби, скорботи, стриманий темп Sostenuto, ладова зміна — енгармонічно рівний (однойменний) до As-dur-y gis-moll. Тут двочастинність музичної композиції зумовлена структурою тексту: дві строфи, друга з яких розширюється [A+ $BB_{1+\text{дод.}}$] (оскільки композиторка повторює другу строфу), далі — другий віршовий рядок і останній піввірш. У першому та другому рядках першої строфи низхідні секундові, терцієві та квартові інтонації в неперіодично змінному метрі (5/4, 4/4, 9/4, 5/4, 8/4) передають глибокий смуток та безнадію; мелодія, метроритмічна організація якої підпорядкована тексту, спочатку одноголосна, далі — терцієві дублювання та низхідний рух паралельними суміжнощабельними тризвуками (жіночі голоси на фоні квінто-квартового органного пункту у басів і тенорів).

Взагалі низхідні мелодичні поспівки наповнюються певною інтонаційною семантикою. У церковній музиці вони переважно тлумачаться як неможливість поєднання з божественним, сходження до земного.

У другій строфі поглиблення напруження та зростання трагедійности образної сфери виражається ладовими й тембровими змінами: октавні дублювання у чоловічих голосах з використанням двічі гармонічного мінору на фоні тоніко-домінантового органного пункту в альтів та сопрано. Завершується друга строфа чистою квінтою (gis-dis) та органним пунктом у тому ж поєднанні, які при повторному проведенні другої строфи мають енгармонічну заміну (as-es) з переходом в As лідійську (три бемолі при ключі, відсутність ре-бемоля трактуємо як #IV). Кадансування (три останні такти) проходить на кластерних мікрозрушеннях двох—трьох акордів при переважній опорі на es-as зі завершенням на секундових гронах b, c/f, g — малосекундове накладання двох чистих квінт (ці три такти приносять певне просвітлення).

Реприза динамічна, скорочена. Кода звучить як гимн, апофеоз славословлення Всевишнього — „Слава Отцю..." — і виконується усім хором. На нього накладається мале славослов'я „Слава" у басів, далі у сопрано. Кадансування (4 останні такти) побудоване на чергуванні $T\text{-}SII_{6/4}$... T, $T_{6/4}$ у A-dur та заключній $T_{5/3}$, узятій висхідним стрибком в As-dur-i. Закінчення сприймається просвітлено та урочисто.

Схема „Хвали, душе моя, Господа“ (у чотирьох середніх рядках схеми показані вступи голосів — S, A, T, B; букви (*A*, *B*, *C*) написані курсивом — це проведення різних органних пунктів):

<table>
<tr><td colspan="9">A</td><td colspan="2">B</td><td colspan="5">A₁</td><td colspan="2">Кода</td></tr>
<tr><td colspan="4">a a₁</td><td colspan="4">a₂ a₃</td><td></td><td>b</td><td>c</td><td colspan="3">a a₁</td><td colspan="2">a₂</td><td></td><td>d</td></tr>
<tr><td>B</td><td>T₁</td><td>B</td><td>T₁</td><td>B</td><td>T₁</td><td>B</td><td>T₁</td><td rowspan="4">A
B</td><td colspan="2">сопрано</td><td>B</td><td>T₁</td><td>T₁</td><td></td><td>T₁</td><td rowspan="4">A
B</td><td rowspan="4"></td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">A C A</td><td rowspan="2">AC</td><td rowspan="2">A</td><td rowspan="2">A</td><td colspan="3" rowspan="2">A C A</td><td colspan="2">альти</td><td rowspan="2">AC</td><td colspan="2" rowspan="2">A
B</td><td colspan="2" rowspan="2">A
B</td></tr>
<tr><td colspan="2">тенори</td></tr>
<tr><td>B</td><td>T₂</td><td>B</td><td>T₂</td><td>B</td><td>T₂</td><td>B</td><td>T₂</td><td colspan="2">баси</td><td>B</td><td>T₂</td><td>T₂</td><td>B</td><td>T₂</td></tr>
<tr><td>4</td><td>6</td><td>3</td><td>6</td><td>2</td><td>6</td><td>3</td><td>6</td><td>8</td><td>6+6</td><td>3+7</td><td>4</td><td>6</td><td>5</td><td>:2:</td><td>6</td><td>6</td><td>4</td></tr>
<tr><td colspan="4">As</td><td colspan="4">E</td><td>As</td><td colspan="2">gis As</td><td colspan="3">As</td><td colspan="2">E</td><td colspan="2">As</td></tr>
</table>

Як уже відзначалося, славословлення „Слава Отцю...“ та „Слава“ у побудові Літургії мають подвійне навантаження: закінчення складної тричастинної побудови та відокремлення II антифону від гимну „Єдинородний Сину“. Виголошення „І нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь“ — вступ, домінантовий предикт — речитатив на органному пункті „as-es“, далі — „b-es“ (витримане „es“ у тенорів) — доручається низьким чоловічим голосам (настроює та зосереджує увагу вірних перед гимном). Водночас це зв'язка у функціональному значенні: „as-es“ — T-D для тональности попередньої частини та „b-es“ — D-t для наступної.

Четвертий рівень продовжується похвально-славословними та подячними молитвами, які звучать після св. Причастя.

Після заамвонної молитви, кожне з прохань якої проходило вже у тій чи іншій формі упродовж Служби Божої, вірні як вдячність за всі Божі добродійства співають величну прославну пісню **„Нехай буде благословенне“**. Строфа з двох віршових рядків „Нехай буде благословенне“ // ім'я Господнє віднині і довіку“ повторюється тричі; востаннє із завершенням „Амінь“ — „Хай буде так“. Урочистий маршовий характер твору досягається акордовим викладом, скандованим ритмом. Друге проведення — широка енергійна тема у соло сопрано накладається на витримані акорди усього хору. В третьому проведенні, як і попередньому, композиторка застосувала двоплановість: на маршовий ритм, що викладений переважно чвертями, накладається нова тема вичленованого сегмента „Нехай буде ім'я Господнє“, що виконує соло сопрано цілими та половинними тривалостями. Мажоро-мінорні світлотіні досягаються шляхом чергування та накладання однойменних Fis-dur та fis-moll.

Продовжує славословно-подячну лінію піснеспів **„Слава Отцю, і Сину“**. Диякон віддає славу Христові: „Слава Тобі, Христе Боже, Надіє наша, слава Тобі“ — це речитативне псалмодіяння на опорному звуці — T — As-dur-у. Піснеспів „Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові нині, і повсякчас, і на віки вічні. Амінь“ побудований на тематично-інтонаційному матеріалі з такою ж ритмічною організацією теми, що органним пунктом проходить у першій та третій частинах II антифону „Хвали, душе моя, Господа“ (Літургія Оглашенних). У другій частині (молитовний заклик „Господи, помилуй...“) використані такі ж акордові послідовності, як

у закликах в ектеніях. Таким чином, перекидається арка між початком, окремими номерами та завершенням Служби Божої. Такі мелодико-інтонаційні та метроритмічні зв'язки служать цементуючою ланкою у музичній побудові цілої Літургії.

Євхаристійне поминання у музично-драматургічному плані представлене гимном на честь Пресвятої Богородиці — **„Достойно є"**: „З великого хору святих у небі Церква вирізняє Пречисту діву Марію [...] Це почитання тягнеться золотою ниткою від апостольських часів аж до сьогодення"[26]. Митрополит А. Шептицький у посланні „Про почитання святих" пише: „У нашому обряді та честь над честями, те почитання вище всякого почитання, яким ставимо Богородицю понад усякі можливі достоїнства сотворінь, нижче одного тільки в Трійці єдиного Бога..."[27]

Цей гимн ще інакше називають „задостойником". Він звучить після евхаристійного діалогу (під час якого відбувається таїнство, що здійснює сам Бог — Таїнство перетворення хліба і вина на Тіло і Кров Христа) як спад після кульмінації — настає поминання святих, живих та померлих.

Тема прославлення й величання Богородиці талановито реалізована композиторкою у тричастинній формі зі скороченою репризою та кодою: $A+A_1+A$ (скорочена) + Coda, що певною мірою відрізняється від структури поетичного тексту: дві строфи з доповненням або тричастинна зі скороченою репризою: $A+B+A_1$. Серединні побудови відрізняються: у музичному сенсі — це повторний тематичний матеріал, а в поетичному — різний. В основу тематизму покладена одна мелодико-інтонаційна поспівка (один такт), ядро якої нагадує початкові інтонації всесвітньо відомого „Щедрика" М. Леонтовича. (Ці ж інтонації звучали в „Порах року", у Щедрівці). Поспівка подана поперемінно з мажорним та мінорним забарвленням, як хроматична секвенція у H-dur-i: „Достойно є, і це є істина" — перший та другий сегменти від „dis" — в октаву в сопрано та тенорів (1—2 т.); „славити Тебе, Богородицю" — третій та четвертий — від „e" — у тенорів (3—4 т.). Завершується перша частина секстакордом „h-d-g", що є VI низькою до H-dur-у та домінантою до C-dur-у наступної другої частини: „Чеснішу від херувимів..." Збагачення фактури відбувається шляхом введення нової контрапунктично проведеної теми з октавним дублюванням, спочатку (1—2 т. з першого речення) в басів, а потім з кварто-квінтовим дублюванням (5—6 т. з другого речення) у сопрано. Усіма цими засобами, а також шляхом потовщення повторюваної поспівки паралельними секстакордами та квартсекстакордами (1—4, 9—12 т.), введенням витриманих (7—8, 15—16 т.) октавних дублювань досягається розшарування фактури, примхливе переплетення хорової тканини. Кода — повторюване „Величаємо" — вирішена у строго акордовому викладі на чергуванні двох—трьох акордів: T-D, T-S-D у H-dur-i, і лише перед заключними тактами з'являється D-dur (24 т.), як VI низька відносно домінанти (fis-ais-cis) в H-dur-i (у 23-му т.). Перша, і єдина, тема, мелодико-інтонаційний матеріал якої проекспонований у першому такті, лежить в основі цієї побудови і протягом цілої частини практично не змінюється. Він варіювально-варіантно оновлюється лише у першому періоді. Драматургічний розвиток усього твору вирішений шляхом тонального сходження:

---

[26] Катрій Юліян Я., о. ЧСВВ. Божественна Літургія...— С. 103—104.
[27] Там само.— С. 104.

H-dur (перша частина: 1—8 т.), C-dur (друга частина: 9—16 т.), H-dur (третя частина: 17—20 т.), домінанта (fis-ais-cis) до H-dur та D-dur-H-dur (кода: 21—26 т.). Відповідно вимальовується висхідна лінія початків кожного попарного проведення теми — від „dis- (мажорне)“, „e- (мінорне)“ у H-dur-і; „e- (мажорне)“, „f- (мінорне)“ у C-dur-і. Уся хорова тканина нагадує майстерно сплетене мереживо, де всі голоси-лінії мають свій напрямок, переплітаючись і взаємодоповнюючись. У частині з них зауважуємо цікаво вирішену метроритмічну незбіжність музичних та текстових акцентів (межа 1—2 т.), змінність музичних акцентів, а звідси і поетичних у коді, на повторюваному слові „величаємо“.

Схема гимну „Достойно є“:

(Поетичний текст) A				B				A_1				
(Музична форма) A				A_1				A_2		Coda		
a a	a_1 a_1	a a	a_1 a_1	a a	a_1 a_1	a a	a_1 a_1	a_2 a_2	a_3 a_3	b b	b_1 b_2	b_3
1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	2
H-dur				C-dur				H-dur		H-dur, D-dur, H-dur		

Літургія дає Пресвятій Богородиці сім найкращих титулів, які передані Лесею Дичко засобами сучасної музичної мови,— мікромелодичні та мікрогармонічні зрушення.

Наступною, третьою, площиною [III], що іде за єктеніями, третім драматургічним рівнем відносно горішньої Тріади є ВІРА. Оскільки основною темою й метою єктеній було передати Богові прохання та випросити у Нього ласки і помилування, то основний характер антифонів похвальнославословний, а молитви цієї площини мають догматично-навчальний характер. Тут переважають догматичні вчення, постулати християнства. Цей рівень представлений гимном „Єдинородний Сину“, III антифоном „Блаженні“, а також молитвами „Вірую“ та „Отченаш“.

Гимн **„Єдинородний Сину“** — догматично-христологічна наука Св. Церкви: „Він повний глибоких правд про Христа: про його природу, воплочення, смерть і воскресення“[28]. Глибокий драматичний зміст гимну одержує тонке відтворення у музиці: на органному пункті густих тембрів чоловічих голосів на витриманій ч. 5. У D-t, у функціональному співвідношенні по es-moll-ю, розгортається сумовито-скорботна невматичного типу мелодика, коли „одному складові відповідають декілька звуків (2—4)“[29]. Виходячи з віршового тексту, у гимні виділяються три розділи: пролог (перший віршовий рядок), виклад (3+1 рядки), епілог (2 рядки). Музична форма гимну дещо відмінна від будови поетичного тексту: двочастинна реприза з кодою, що побудована на темі включення. Динаміка розвитку основується на варіювально-варіантному оновленні музичного матеріалу. Зміст першого віршового рядка „Єдинородний Сину і Слово Боже, Безсмертний єси“ тонко відтворює доволі рухлива хвилеподібна тужлива

[28] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 236.
[29] Корній Л. Історія української музики.— Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996.— Ч. I.— С. 149.

мелодія у es-moll-i (п'ять бемолів при ключі та один (до-бемоль) випадковий — сприймається як Es-moll, а не як B-moll фригійський). Складається з трьох музичних сегментів. Перші два — як одне речення з опорою на звуках t-D; s, t-D, t; (es-b; as, es — b, es), а третій як додаток з опорою на f — II ступінь. (*Приклад 2.*)

Приклад 2

Andantino
solo
Єдинородний Сину
A
Є - ди- но - род-ний Си - ну і Сло - во Бо - же
B
A
Без - смер - тний є - си
B

Друге речення — „Задля нашого спасіння..." — є повторенням першого, лише додаток звучить у F-moll-i. Включення побудоване на новому тематичному матеріалі — „в" (частково похідному від матеріалу першої частини „а") з використанням мелодичної формули, яка в цьому гимні набуває символічно-смислового навантаження: низхідний рух по звуках мінорного та мажорного тризвуків ($t_{5/3}$ до d-moll; $D_{5/3}$ до B-dur) на словах, які пов'язані з божественною символікою. Кода — на матеріалі включення (змінний B-moll—B-dur). Каденція — на $D_{5/3}$ до B-dur, звучить незавершено, як питання. Заключна тональність відносно початкової також є домінантою.

Усіма цими виражальними засобами композиторка досягає різноманітних емоційних відтінків стриманої скорботи, несміливої надії.

Схема гимну „Єдинородний Сину" (цифрами виписана кількість ритмічних одиниць у сегменті; за одиницю виміру узята вісімка). Двочастинна репризна (з включенням) + кода:

A		A_1		Кода	
a +	a_1	в +	a_2	$в_1$+ $в_2$ + с	
13+17+12	14+16+16	10 + 21	17+ 17+ 14	10 + 25	21
es	es	f, F-d	es	B, b,	B

Наступними молитвами є друга Мала єктенія (випущена композиторкою) і III антифон, який ще інакше називається **„Блаженними"**. На ньому здійснюється обряд, який символізує „вхід святих" у Царство Небесне (вхід з Євангелієм — Малий Вхід), та змальована „новозавітна картина цього царства. Оскільки нема більш живописного та зворушливо-радісного вчення про царство Боже, ніж дане заповідями блаженства [...] підносячи та посилюючи дихаюче в зображальних псалмах почуття насолоди благами Божими"[30]. Перед віршами євангельських блаженств виголошується молитва „розсудливого" розбійника, який висів на хресті біля Спасителя: „У Царстві Твоїм пом'яни нас, Господи, / коли прийдеш у Царство Твоє". При гомофонно-гармонічному викладі (чергування двох—трьох акордів створює хоральну фактуру) у партії сопрано вимальовується речитативна сумовито-задумлива мелодія. Форма молитви — строфа (А), у якій використаний синтаксичний паралелізм. Музично строфа повторюється двічі — звідси випливає форма повторної музичної строфи (періоду повторної будови: 4 + 4). Перший музичний сегмент оснований на неперіодичному чергуванні тризвуків $T_{3\ \text{дод. тоном}}$- VI-...VI_7 (у B-dur-і). Другий сегмент набуває своєрідного колористичного збагачення за рахунок ладової мінливости: $D_{-а}$ до c-moll, T-$D_{-ові}$ вертикальні нашарування, $II_{6/4}$ до D-moll. При повторному проведенні строфи у другому сегменті ладова змінність збагачується використанням (після відхилення у C-moll) пониженого $VI_{6/4}$ до B-dur; завершується сегмент кількома акордами $D_{6/4(9)}$ в положенні нони, септими і т. д. та $D_{5/3}$ до B-dur.

Далі ідуть вислови Спасителя про блаженства: їх дев'ять. Кожне з них можна розглядати, з одного боку, як вчення, як заповідь, а з другого — як обіцянку нагороди. Кожне вчення — віршовий рядок, якому відповідає музичний рядок. Речитативний тип мелодики з варіювально-варіантним оновленням музичного матеріалу, з поступовим висхідним сходженням лежить в основі загальної побудови, де слово є домінуючим (дев'ять учень з відповідним музичним втіленням). Кожна речитативно-мелодична побудова, яку виконує певний солюючий голос (тенор, сопрано), набуває особливої своєрідности за рахунок плавної мінливости тла: витриманий протягом одного—двох тактів шести-семизвучний акорд у виконанні усього хору. Перші три вчення доручені соло тенора на витриманому $T_{5/3}$ з доданим тоном у нижній терції у F-dur міксолідійському (при ключі — два бемолі, але витриманий у туті хору акорд f-a-c+g та дихордна речитативна мелодія з субквартою та устоєм „f" сприймається не як B-dur, а як F-dur міксолідійський). Гру ладових світлотіней створює поява після двох перших учень, що звучать у F-dur-і, відлуння останнього слова з молитви „Твоє" — в однойменному мінорі. Четверте вчення — „Блаженні ті, що жадають правди..." — передано соло мецо-сопрано, і вся звукова тканина підноситься вгору в As-dur; цікаве свіже звучання вносить (фон — туті хору) чергування $T_{5/3}$ (з дод. тоном) — $TSVI_6$ (на VI низький) — $T_{5/3}$. Наступні п'яте, шосте та сьоме блаженства — відповідно „Блаженні милостиві...", „...чисті серцем, бо вони Бога побачать", „Блаженні миротворці, бо вони синами Божими назвуться" — знову передано соло тенора та звучать у просвітленому E-dur-і (на півтону вище звучить початок мелодії), далі у E-moll-і. Своєрідне забарвлення вносить політональне

---

[30] Скабалланович М. Толковый типикон.— Вып. III.— С. 17.

поєднання $T_{6/4}$ A-moll (хор) та E-moll (соло) у сьомому блаженстві. Два останні вчення, знову доручені соло мецо-сопрано з поступовим рухом музичної тканини вгору (тональність G-moll), ведуть нас до кульмінації, особливо в останньому розширеному вченні та коді на повторному проведенні слів „бо велика нагорода буде вам на небесах". Усі виражальні засоби підпорядковані цій меті: збагачення хорової фактури паралельними висхідними суміжнощабельними секстакордами; вертикалізація ладу та політональні поєднання Cis/A; ладова змінність по горизонталі E/G лідійського, As/A; мерехтливе коливання різноладових акордів (A/G); розширення хорової фактури розбіжним рухом E-moll фригійського з заповненням звукового простору секундовими гронами та кластерними поєднаннями. (*Приклад 3.*)

Приклад 3

т.т.40-42 Agitato a tempo p allargando a tempo f У Царстві Твоїм

Soprano: бо - ве - ли - ка на - го - ро - да бу - де вам на Не бе сах (А...)

Alto

Tenor: бо ве- ли- ка - на- го - ро - да бу - де вам на Не - бе- сах (А...)

Bass

Уся ця звукова маса (туті хору) передає кульмінацію, апофеоз людської радости — надію на осягнення Царства Небесного.

Композиторка витончено передала зміст та настрій заповідей блаженства з Нагірної проповіді Христа, одностайну віру слухачів у могутність, велич та милосердя Боже, надію на спасіння.

Три антифони та гимн „Єдинородний Сину" відіграють важливу роль у побудові Служби Божої — підготовляють, поступово підходять до „тихої" кульмінації Літургії Оглашенних: читання Св. Письма.

Продовжує репрезентувати третій драматургічний рівень молитва **„Вірую"** — виклад усіх головних істин християнського віровчення. Освячення чесних Дарів (євхаристійний діалог, який є другою найголовнішою кульмінацією Літургії) підготовляється на ідейному та музичному рівнях: „св. Церква бажає, щоб вірні брали участь у Св. Безкровній Жертві у взаємній згоді, любові і мирі"[31]. Тому догматичну площину у Літургії Жертви представляє мікроцикл, що складається з: 1. *Мирствування* (заклик усіх до миру словами: „Мир всім", причому священик усіх благо-

---

[31] Катрій Юліян Я., о. ЧСВВ. Божественна Літургія...— С. 90.

словляє знаком Святого Хреста). 2. *Заклику диякона до взаємної любови* („Полюбімо один одного, щоб однодумно визнавати“ та відповіді вірних: „Отця, і Сина, і Святого Духа, Тройцю Єдиносущну і Нероздільну“ — звучить після Благальної єктенії, чергування псалмодіяння та строго акордового викладу — $T_{5/3}$...S_6-$T_{5/3}$...$N_{5/3}$... $TSVI_{(4,-3)}$-$T_{5/3}$ в Des-dur (ідея поцілунку миру — вияв взаємної любови, дружнього духу і Христового миру між вірними, усвідомлення, що джерелом любови є Христос). 3. *Молитви Символу віри.*

Перед „Вірую“ — заклик диякона: „Двері, двері. В премудрості будьмо уважні“ — речитативне псалмодіяння (баритон) на звуці „as“, який підготовляє тоніку початку молитви. Сьогодні цей заклик втратив своє колишнє призначення і має символічне, переносне навантаження: вірні повинні зосередити свою увагу, задуматися над тим, чи достойні залишатися у церкві в цю святу хвилину перед жертвоприношенням, повинні пильнувати, щоб в їхнє серце не проникла якась лукава думка.

Символ віри — підтвердження нашої вірности Христові, правдам його св. Науки — поділяється на 12 частин, або формул. Музика молитви вражає майстерністю, з якою композиторка передає найтонші відтінки думок, переживань, молитовного стану віруючих. Музично-композиційний принцип побудови нагадує молитви „У Царстві Твоїм“. Це чергування речитативного типу мелодичних побудов з акордовими послідовностями, що виконує весь хор (as-moll дорійський). (*Приклад 4.*)

Приклад 4

Adagio ♩ = 54
solo Baritone
Віру-ю в Є-ди-но-го Бо - га От-ця, Все-дер
Вірую
Soprano Alto
Tenor Bass
f Ві - ру - ю
sp
A
жи- те-ля, Твор - ця
Bar.
B
f Ві - ру - ю.
fp

У композиції твору, виходячи зі змісту, виділені три розділи: пролог, виклад, епілог. Початкові (1, 2) та кінцеві (8—12) частин висловлюють основні постулати християнської віри; середній розділ (3—7 формули) розгортає перед нами Хресну дорогу Ісуса. Найтрагічніші епізоди життя: „І розп'ятий був за нас при Понтії Пилаті, і страждав, і був похований..." — передані висхідним секвенційним проведенням короткої трихордної поспівки, що створює емоційний стан тривоги, зростаючого напруження та драматизму. У творі, відповідно до змісту, переважає речитативний тип викладу кожної формули, що доручений соло баритона, який звучить на тлі витриманих кількох (1—3) акордів у туті хору; часто використовуються тризвуки з доданими тонами переважно у нижній терції (доволі поширений прийом композиторки).

Протягом усієї молитви зберігається неперіодично-змінний розмір (4/2, 10/4, 7/4, 11/4), що також відображає прямування музики за словом. Рушієм драматургічного розвитку частини є зміна тональностей, поступовий висхідний рух звукової маси до кульмінації („Царству Його не буде кінця, не буде кінця" — закінченння 7-ї формули) та друга кульмінація („В Єдину, Святу, Соборну і Апостольську Церкву" — 9-та формула), у якій хоральна фактура в обох випадках базується на секвентному проведенні кількох акордів з октавними та тризвучними дублюваннями. Таке звучання хору утверджує непохитність і єдність усіх вірних. Це відчуття доповнюється кількаразовими виголосами слова „Вірую" та повторенням останнього сегмента строфи або віршового рядка усім складом хору в акордовому викладі. При переважаючій опорі на мажоро-мінорну систему авторка звертається інколи до ладів народної музики: чергування двічі гармонічного мажору з еолійським (1-ша формула), використання вузькооб'ємних ладів: трихорди, пентахорди. Трапляються побудови з політональними поєднаннями та без ясно вираженого устою (4-та, 5-та формули). На певних уривках побудови звучить органний пункт (тонічний, тоніко-домінантовий, єдність органного пункту першої та другої частин на основі енгармонічної рівности As=gis), потовщення хорової фактури різними інтервалами.

Середня частина, при використанні усіх перерахованих нами засобів виражальности, доповнюється розробковими моментами: секвенційний розвиток, варіювально-варіантне оновлення матеріалу. (Останній прийом застосовується і в крайніх частинах.) Заключне „Амінь" проводиться у повному звучанні всього хору на $T_{6/4}$ та $T_{5/3}$ по Es-moll-ю, що є мінорною домінантою початкової тональности.

Виявлення тричастинности у творі доповнюється поглибленням цезур за рахунок зміни композиторкою знаків при ключі: пролог та епілог — шість бемолів, середня частина — без знаків.

Мелодико-інтонаційний матеріал, структура, тональний план кожної „формули" детальніше відбражені у такій схемі:

У 4-му рядку позначена кількість тактів: стандартним шрифтом — мелодика речитативного типу: виділеним курсивом — виголос „Вірую" акордовим викладом; виділеним підкресленим — повторні сегменти в акордовому викладі. У 5-му та 6-му (поділеному) рядках виписані тональності: відповідно (5) — речитативної мелодії (6) — акордового витриманого тла та повторних сегментів у туті хору.

Молитва „Вірую“:

Пролог (A)		Виклад (B)					Епілог (A_1)				
1 формула	2-га	3-тя	4-та	5-та	6-та	7-ма	8-ма	9-та	10-та	11-та	12-та
a a_1	a_2b c c_1	d	e (r) 1 2	(r) e_1 1 1	f	g	a a_1	h	b_1	g	a_3
121213	2*17*2	112111	3	2	2	4 3	3*121*	**2**	2	1	2
as	as	e, cis, e	cis	cis	A-a	A(E)F	as	-	es	es_{+6}	es
as **es(f-b)**	as, Fes, fes **es**	e, cis, e **C, ACH, C**	cis	cis	A-a	A(Es)F **GisG, F**	as	es	es	es_{+6}	es
орг. п. as-es				орг. п. gis					орг. п. es		

Отже, таїнству освячення чесних Дарів — хліба і вина (центральній кульмінації) передує описана молитва „Вірую“.

Таїнство св. Причастя (третя кульмінація) підготовляється Господньою молитвою **„Отченаш“**. Автором цієї молитви є не Св. Церква, а сам Ісус Христос. Тому вона промовляється з великою пошаною, і священик під час її виголошення підносить вгору руки. Високохудожньо та поетично коментує Господню молитву Папа Іван XXIII у своєму щоденнику: „Ось велика поема життя й історії людини, а то й усього людства [...] Ісус прийшов з небес, щоб нас її навчити. Тож має вона в собі всю філософію життя й історію кожної душі, кожної людини, всякого віку: минулого, теперішнього і мабутнього“[32]. Поділяється вона на шість прохань[33]. У музичній практиці трапляються два типи викладу цієї молитви: розмежування прохань закликом „Отченаш“ та безперервний виклад без зміни тексту. Леся Дичко поєднала ці два типи, відповідно виділивши у молитві дві частини: перша розмежована закликами, друга — без розмежування. Така музична побудова могла бути продиктована і самим характером прохань. А саме: заклики та перші три прохання передають скоріше характер не прохань, а оспівування величі й неосяжности Божої слави. Як писав Папа Іван XXIII, „справді є там Тріумф Божого імені, Божого царства, Божої волі“[34]. Хоральна фактура першого розділу базується на чергуванні кількох акордів та на їх повторенні з мікророзрушеннями. Цікавий просторовий ефект створює чергування соло і туті хору: виконання солістами (сопрано I, II, альт, тенор, бас) заклику „Отченаш“, що сприймається як незмінний рефрен, та виголошення прохань усім хором. Ефект відлуння підсилюють темпові та динамічні зіставлення: Andante — Meno mosso; перша доля кожного заклику — „*mp*“. Основна тональність молитви Cis-moll. При акордовому викладі фактури простежується явний чи прихований лінеарний рух окремих голосів. Так, у заклику „Отченаш“ мелодична лінія перших сопрано створює виразну інтонаційну семантику прохання — „E_2—Cis_2—Cis_2“, низхідний рух з терцієвого тону ($T_{5/3}$ у положенні терції) на тоніку. Мікрогармонічні зрушення у заклику „що єси на

[32] Головацький Р., о. ЧСВВ. Пояснення богослужень...— С. 21.
[33] Катрій Юліян Я., о. ЧСВВ. Божественна Літургія...— С. 110.
[34] Головацький Р., о. ЧСВВ. Пояснення богослужень...— С. 21.

небесах" та перших трьох проханнях „нехай святиться ім'я Твоє..." відбуваються шляхом розшарування голосів: при повторюваному акорді $T_{5/3}$ усього хору появляється низхідна, з фактурним дублюванням в октаву, мелодична лінія других сопрано та других тенорів. У другому проханні — „нехай прийде Царство Твоє" — відбуваються великотерцієві ладові зрушення: відхилення в VI та III ступенях (субдомінантова сфера), відповідно T_2 A-moll-я та $T_{5/3}$ F-dur-у. Третє прохання — „нехай буде воля Твоя" — модулює в fis-(a)-fis ще в акордовому викладі, а завершення прохання — „...як на небі, так і на землі", яким водночас закінчується і другий розділ побудови, відображається зміною фактури: на органному домінантовому пункті до Fis-moll-я (баси, альти) звучить хвилеподібна висхідна поспівка з поступовим розширенням (сопрано, тенори).

Три наступні прохання становлять другий розділ музичної композиції. В образному плані вони більш приземлені, ніж попередні. За словами Папи Івана XXIII, „в ладі людського життя — це щоденний хліб людського духа і тіла для всіх. В усіх бо є глибоке почуття особистої смиренности і взаємопрощення, а й прощення Бога для всіх і для кожного з нас"[35]. Тут на зміну акордовій фактурі приходить рух по горизонталі. У четвертому проханні: „...хліб наш насущний дай нам сьогодні" — речитативно-невматична мелодична поспівка, яка повторюється два рази: a+a, з терцієвими і тризвучними дублюваннями у перших і других сопрано та альтів, накладається на контрапунктичне проведення мелодії тенорами. При лінеарності голосів вимальовується наступний гармонічний план поспівки: Cis-moll ($T_{5/3}$, SII_2, T_2) — A-moll ($T_{5/3}$, $D_{4/3}$, $T_{5/3}$).

У п'ятому проханні вузькооб'ємна поспівка проводиться терцієвою второю в A-moll-і, при повторному варіантному проведенні з зіставленням в C-dur-і на тлі витриманого „A_1" у жіночих голосах, які на одну долю (чверть) випереджають вступ мелодії у тенорах. Шосте прохання — „не введи нас у спокусу..." — повторює тематичний мелодико-інтонаційний матеріал третього прохання з незначними фактурно-гармонічними змінами та додаванням заклику „Отченаш" (у точному повторенні). Таким чином перекидаються тематична й тональна арки до першого розділу.

Схема молитви „Отченаш"*:

	1 розділ								2 розділ			
	заклик		1 прохання		2-ге		3-тє		4-те	5-те	6-те	
R	A	R	B	R	C	R	D	R	F	G	E	R
r	a	r	a_1	r	a_2	r	a_3b	r	c	d	a_3b	r
1	1	1	1	1	1	1	2	1	3	4	4	1
cis	cis	cis	cis	cis	cis	cis, a, F	fis, a	cis	cis, a	a, C	fis, a	cis

Коротко підсумовуючи роль молитов цієї площини у композиційно-драматургічному розвитку, ми бачимо, що вони є підготовчими ступеня-

[35] Головацький Р., о. ЧСВВ. Пояснення богослужень...— С. 21.

* Буквами **R** та r позначені відповідно на рівні тексту та музично-тематичному рівні заклики „Отченаш".

ми, розгорнутими чи стислими, до кульмінаційних вершин. Від єктеній через молитви догматично-навчального та похвально-славословного характеру досягаються кульмінації як на теологічному, так і на музичному рівнях. Ми спостерігаємо також ускладнення та урізноманітнення виражальних засобів, композиційних форм молитов цього (четвертого) рівня, у порівнянні з побудовами єктеній. Певна одноплановість (прохання — заклик), яка продиктована текстом усіх та кожної єктенії, викликала спільні й подібні виражальні засоби (чергування речитативного псалмодіяння прохань та акордового викладу молитовного заклику). Водночас така подібність відіграє роль об'єднуючого та цементуючого фактора у цілому циклі.

Антифон „У Царстві Твоїм", гимн „Єдинородний Сину", молитви „Вірую" та „Отченаш" — догматичні вчення, постулати християнства. Це ніби новий, складніший, етап сходження до досконалости, до горішньої Тріади, поступове піднімання від земного матеріального до небесного духовного.

Увесь створений світ поділений на дві „ієрархії" — небесну і земну. „Земна ієрархія є нічим іншим, як саме наслідуванням і відблиском небесної ієрархії, звідси послідовно земне богослуження є і повинно бути наслідуванням небесного ангельського богослуження"[36]. Сказане стає основою формування другої (з неба до землі) площини — це АНГЕЛЬСЬКІ БЕЗПЛОТНІ СИЛИ — [II]. Тут ми зустрічаємось із зімкненням видимого і невидимого світів. Молитви та гимни, які творять цю площину, сприймаються не як Служба Божа на землі, а як наслідування служби Ангелів на небі. Ці думки найяскравіше представлені в ангельському гимні „Трисвяте" на Малому Вході Літургії Оглашенних, у „Херувимській пісні" на Великому Вході Літургії Вірних та в гимні Серафимів „Свят, свят, свят, Господь Саваоф", яким закінчується Євхаристійний канон.

У побудові циклу ці три гимни відіграють підготовчу роль у підході до кульмінації. Ангельський гимн „Трисвяте" на Малому Вході безпосередньо підводить нас до кульмінації — читання Св. Письма.

Малий Вхід — це символічне зображення Христа-Учителя, що під виглядом Св. Євангелія приходить до вірних навчити їх Божих правд. „Молитва Входу робить тут алюзію до Ангелів та Архангелів, що на небі сповняють Божу службу невгомонного славословлення Бога"[37]. Малий Вхід супроводжується співом III антифону. Після виголошення дияконом: „Премудрість. Станьмо побожно" хор співає вхідний вірш **„Прийдіть, поклонімось"**. Поетична форма — три віршові рядки. Оскільки кожен рядок виражає закінчену думку, можна вважати, що тут є три строфи. У музичному плані поетичний текст знайшов своє втілення у складній тричастинній побудові (плюс кода) з розвиненими першою та особливо третьою частинами. Перша — „Прийдіть, поклонімося і припадімо до Христа" — вирішена двома фазами розвитку, хоральна фактура яких базується на чергуванні двох—трьох акордів у Dur-i: T, T_2, VI, $T_{5/3}$ з дод. тоном, T_7...$T_{6/5}$. Ми бачимо, що основою гармонічних послідовностей залишаються звуки тонічної функції основної тональности. Текст повторюється двічі, деякі частини піввіршів при повторенні передаються іншим групам хору, ство-

[36] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 244.
[37] Там само.— С. 243.

рюючи ефект відлуння та просторовости, який підкріплюється зіставленням тональностей D-dur — Des-dur; D-dur — B-dur, G-dur; введенням на межі частин (між першою—другою та другою—третьою), на словах „до Христа" та „спаси нас", послідовности трьох акордів у Cis-dur-i (12 т., 17 т.) після C-dur-у лідійського. Ефект змінности (тональної, тембрової) підсилюється частими темповими змінами: Aminato dolce — Meno mosso. Крім того, хорально-акордова фактура збагачується інтонаційними зворотами, що мають майже зображальне навантаження: низхідна мелодична поспівка у тенорів на словах „і припадімо" у першому проведенні; низхідний рух паралельними співзвуччями (сопрано, альти, тенори) на слові „поклонімось". Емоційний стан схвильованости та поклін вірних передають дві хвилеподібні дзеркально (протилежно) проведені мелодичні лінії у крайніх хорових партіях у C-dur-i лідійському — „і припадімо, і припадімо до Христа, до Христа" (9—11 т.), що накладаються на аугментований піввірш „припадімо до Христа" на витриманому $T_{6/4}$ у C-dur-i та завершуються (у 12 т.) $T_{6/4}$ у Cis-dur-i (півтонове зіставлення тональностей).

Серединаа побудова „Спаси нас, Сину Божий, що воскрес із мертвих" — прохання, що вносить певний смисловий контраст до образу поклоніння та благоговіння перед Христом. Вузькооб'ємна трихордна поспівка при висхідному секвентному русі в альтів та басів накладається на витриманій $T_{5/3}$ у виконанні всього хору. У каденції — ладова світлотінь — акорд однойменного мінору та, в наступному такті, півтонове висхідне зрушення в Cis-dur на повторному „Спаси нас" (17 т.). Таке ж зіставлення тональностей має місце і в попередній частині.

Заключна розгорнута третя частина з елементами розробковости та кода побудовані на двох піввіршах — відповідно „Співаємо Тобі" та „Алилуя". У побудові заключної частини можна виділити дві фази розвитку. Перша основується на варіантно-варіаційній зміні початкової поспівки при кожному новому проведенні „Співаємо Тобі" (чотири рази) в A-dur-i лідійському на витриманому $T_{5/3}$. Друга розробкова фаза будується на різноманітних повтореннях короткої хвилеподібної поспівки на тих же словах „Співаємо Тобі": імітаційні проведення із секвенційним висхідним рухом почергово альтів та басів у C-dur лідійському: початок першого проведення від „Fis_1", другого — від „G_1", третього — від „a_1" з терцієвою второю, четвертого — від „H_1". Наступні висхідні секвенційні проведення вичленованої мелодико-інтонаційної поспівки проводяться лише на повтореному слові „співаємо" з потовщенням хорової фактури паралельними суміжнощабельними секстакордами, зі створенням відчуття прискорення руху (відсутність довгих тривалостей, введення тріолей та розспівування на шістнадцятках) і підводять нас до кульмінації (27—28 т.). Оскільки всі секвенції проводяться на витриманому T_6 у C-dur-i, то виникає ряд політональних та поліладових поєднань: на C-dur-ний T_6 накладаються видозмінені секвенції в C-dur лідійському та H-dur-i.

Кода, що побудована на розспівуванні „Алилуя", вирішена подібно до першої частини: хорова фактура базується на чергуванні кількох акордів. При переважаючій гармонії — повторюваному $T_{5/3}$ в H-dur-i на перших складах „а-ли-лу-я" (при змінному чотири- та п'ятидольному метрі — на третьому—четвертому складах з'являються нові тональності: A-dur, G-dur, Fis-dur. Тут кожен акорд (чи два) виражає тональність, що є ти-

повим для композиторки не лише в цій частині. Акордова фактура збагачується використанням неакордових (прохідних та допоміжних) звуків у різних партіях. Заключна каденційна побудова відзначається терцієвими і малосекундовими тональними зіставленнями: Fis-dur—D-dur—F-dur—Fis-dur (31—32 т.) та появою кластера (у Fis-dur-i, 33 т.), в основі якого чується гармонія N (G-dur відносно Fis-dur).

Схема піснеспіву „Прийдіте, поклонімось...“*:

Поетичний текст: A		B	C		
Музична форма: A		B	C		Coda
a b a_1 b_1	a_1 c b_1	d, d_1, d_2 b_1	e, e_1, e_2, e_3	f, f_1, f_2...f_8, g	a_2
[2][ ][2][ ]	2 3	4	1 1 1 2	1/2, 1/2, 1/2, 1/2, 1,1,1	1,1,1,1,1,1
[ ][1][ ][1]	1	1			
D, Des, D, B	D, B, C, <u>Cis</u>	C, c, <u>Cis</u>	A	C	H..Fis, D, F, Fis

Ми бачимо, як на поетичному тексті вхідного піснеспіву з трьох віршових рядків композиторка Леся Дичко майстерно, з відчутним великим натхненням, створила розвинену чотиричастинну (три частини з кодою) композицію, глибоко передавши молитовний благоговійний настрій вірних.

Далі співаються тропарі та кондаки (в цій Літургії відсутні). Тиха молитва „Трисвятого“ є лише приготуванням та вступом до гимну **„Трисвятого“: „Святий Боже, Святий кріпкий...“**

Історія походження гимну „Трисвятого“ овіяна леґендарними переказами. Ніби під час землетрусу хлопчик, якого підняв вихор, побачив ангелів і почув їх спів: „Святий Боже, святий кріпкий...“ — гимн, який вони співають Богові. З того часу вірні та духовенство почали і собі співати ангельський гимн.

Виходячи з тринітарного значення гимну, оскільки „Трисвятеє відноситься і до всіх Божих осіб разом, і до кожної окремо, його приписано співати тричі“[38]. Поетичний задум гимну реалізований композиторкою в тричастинній репризній побудові. В основу тематизму першої строфи (повтореної тричі) покладена лірична наспівана мелодична фраза, початок якої поступово розширюється (висхідний стрибок при першому проведенні — ч. 4., при другому — м. 6.). Тема доручена сопрано соло в Gis-moll-і дорійському на витриманому $T_{5/3}$, який звучить у виконанні всього складу хору. Друге проведення цієї ж теми передано басу (перший віршовий рядок), далі — тенору (другий віршовий рядок). При третьому повертається соло сопрано з незначними мелодико-інтонаційними змінами в закінченні та доповненні (висхідний рух мелодичної лінії, довгі тривалості — половинні з крапкою, однойменний мажор).

Серединна побудова „Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові...“ — хорально-акордова фактура, музична строфа. Перший віршовий рядок зву-

* У п'ятому рядку виписане структурне розташування повторень, що створюють просторовість звучання; у шостому рядку виділені тональності акордових послідовностей на межі частин.

[38] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 252.

чить в енгармонічно рівному As-dur-і до Gis-dur-у, що з'являвся у кінці першої частини, або до однойменного gis-moll-я; другий віршовий рядок: „Нині, і повсякчас, і на віки вічні. Амінь" проводить композиторка в тональності tsVI низького ступеня — Fes-dur з поверненням в As-dur. Слухаючи серединну побудову ангельського гимну, можна провести паралель з однією з тем II антифону — „Хвали, душе моя, Господа" (метроритмічна організація, акордовий виклад).

Реприза динамічна: повторюється другий віршовий рядок з першої строфи „Святий Безсмертний, помилуй нас" на тематичному матеріалі першої частини, лише в енгармонічно рівному мінорі, а далі (друга фраза) в однойменному мажорі у виконанні соло тенора. Завершується гимн „Трисвяте" повторенням першої строфи на музичному матеріалі третього його проведення у першій частині з поверненням в основну тональність gis-moll.

Схема ангельського гимну „Святий Боже":

A			B		A_1	
a	a_1	a_2	b	b_1	a	a_2
5	4	7	3	3	4	7
gis	gis	gis, Gis	As	Fes, As	as, As	gis

Продовженням лінії замкнення видимого і невидимого світів є **„Херувимська пісня"** на Великому Вході Літургії Вірних. Тут вірні уподібнюються до Херувимів — одного з найвищих ангельських чинів. Посеред „Херувимської пісні" здійснюється Великий Вхід — тобто перенесення з жертовника на престіл Святощів. За приписом уставу, пісня не співається ціла: перша її частина до слів „Відкладімо нині всякі житейські піклування" співається перед Входом зі Св. Дарами, а друга від слів „щоб прийняти нам Царя всіх..." і до кінця — після Входу. Однак обидві ці частини творять стилістичну єдність, а також об'єднуються на музичному рівні через мелодико-інтонаційну та ритмічну спільність. Основна ідея пісні — що наша Служба Божа є відблиском небесної Літургії: „Ми, що херувимів тайно уявляємо..." — передана композиторкою ліричною розспівною кантиленного типу мелодикою: у творі часто один склад розспівується на п'яти—одинадцяти звуках. Форму першої частини можна класифікувати як куплетну (три куплети) з варіювально-варіантним оновленням музичного матеріалу: $a+b \mid a_1+b_1 \mid c+b_2$ (скороч.) ‖. (Другий сегмент третього віршового рядка „с" є варіантом „a" та „a_1".) Своєрідного ладового забарвлення мелодії, що доручена соло сопрано, надає чергування нахилів: натурального з міксолідійським та лідійським (H-dur). Яскрава мелодія звучить на фоні витриманого $T_{3/5}$ з доданим тоном у нижній терції, але акорд поданий у широкому розташуванні в положенні терції, причому доданий тон та терцієвий — в альтів і сопрано, а секунди звучать угорі. Оскільки тональності супроводу змінюються — H-dur, A-dur, H-dur, то у другій частині (другий віршовий рядок) створюються політональні поєднання: A-dur/H-dur міксолідійський.

Після тихої молитви усі вірні співають „Амінь" та другу частину „Херувимської" — „Щоб прийняти нам Царя усіх..." Зі зміною образного навантаження (хор херувимів — небесне воїнство) відбувається транс-

формація музичного матеріалу. При незмінній інтонаційно-ритмічній основі трьох основних тем, що використовувались у першій частині, додається ряд факторів, які створюють новий образ. Це потовщення повтореної теми „c_1“, частково „b_3“ (в оберненні) та початкової теми „a_2“ паралельними квартвекстакордами на тлі витриманих секст з поступовим висхідним хроматичним рухом, починаючи з „G_1-E“... „H-gis“... через T_6 D-dur-у до fis-moll; тональна невизначеність та нестійкість у порівнянні з ясним тональним планом першої частини; організований чотиридольний ритм у розмірі 8/8 (у першій частині — нерегулярна часокількісна ритміка); зміна темпу першої частини Lento на Maestoso.

Завершує побудову кода на повторному „Алилуя“. Оскільки тут почергово використані теми „b“ та „a“, то в побудові можна виділити дві фази розвитку. У першій — імітаційне проведення одного сегмента (тема „b“) з переходом до різних груп хору в кожному новому такті, далі щопівтакту. На сильній долі в той же час інші голоси утворюють T_6 з переходом у різні тональності терцієво-квінтового співвідношення: fis, D, H, h, Fis, D, Fis, fis, із закінченням на витриманому $T_{3\text{ дод. тоном }+\,6}$ G-dur-у. Друга, завершальна, фаза (тема „a“) — соло сопрано на фоні витриманого акорду всім хором з переходом від $T_{3\text{ дод. тоном}}$ G-dur-у до $T_{3\text{ дод. тоном}}$ Fis-dur-у, яка є домінантою до початкової тональности твору. Повернення до початкової теми створює тематичну арку, обрамлення, підкреслює завершеність цілої побудови.

Загальній драматургічній побудові „Херувимської пісні“ притаманні риси неточної дзеркальної симетрії у співвідношенні першої та другої частин з кодою, у плані оберненого розташування тем: **a**+(a+b)+**b** (a_1+b_1)+ **c** (c+b_2) ‖ **c_1** (c_1)+**b_1** (b_3)+**a_1** (a_2) | **b_2** (b імітац.)+**a_2** (a_3).

Схема „Херувимської пісні“ (у першій частині — нерегулярна часокількісна ритміка, за одиницю виміру узята вісімка):

I ч: „Ми, що херувимів тайно уявляємо...“						Амінь. II ч: „Щоб прийняти нам Царя усіх...“				
A		A_1		B		AB (вар.)			Coda	
a	b	a_1	b_1	c	b_2	c_1	b_3	a_2	b імітац. пров.	a_3
35 од.	16 од.	37 од.	16 од.	26 од.	12 од.	1+2 т.	2 т.	4 т.	7 т.	5 т.
H		A/H		H-D, fis		C-нестійкість D, fis			fis, fis, D, H, h	G, Fis

У „Серафимському гимні“ накладаються площини — зімкнення видимих і невидимих світів та похвально-подячних молитов. „У ньому лучиться небо (серафими, ангели) і земля (вірні християни), щоб співати Богові похвальну пісню. Небесні і земна ієрахія зливається в один хор, в одну симфонію для вшанування Божого імени...“[39] Також тут відбувається взаємонакладання і найвищої площини ТРІАДИ ГОРІШНЬОГО ФУНДАМЕНТУ, оскільки **„Серафимський гимн“** є складовою Євхаристійного канону, Виходячи зі змісту, „Серафимський гимн“ поділяється на дві частини. Перша частина — **„Свят, свят, свят, Господь Саваоф...“** — походить

[39] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 339.

з видіння пророка Ісайї, який бачив небо, Бога та шестикрилих Серафимів, що літали над ним і співали цей похвальний гимн. Початок другої — **„Благословен, хто йде в ім'я Господнє..."** — вітання Христа при в'їзді до Єрусалиму. У музичному вирішенні це багатопланова структура зі складним поєднанням та нашаруванням виражальних засобів мелодії, гармонічних послідовностей та органного пункту. Оскільки цей гимн органічно пов'язаний з піснеспівами та гимнами Євхаристійного канону — кульмінації Тріади горішнього фундаменту, а водночас і всієї Служби Божої, то ми вважаємо за доцільне детальніший його розгляд зробити саме у цьому контексті.

Отже, коротко підсумовуючи: тут, у цих усіх трьох гимнах та у молитвах перед ними, змикаються видимий і невидимий світи у служінні Богові. Молитва „Трисвяте", молитва священика перед „Свят, свят, свят..." на Євхаристійному каноні, молитва-гимн „Іже Херувими" — у них усіх є спільна згадка про Ангелів, небесну службу. Їх об'єднує думка про те, що земне богослужіння сприймається як наслідування та відблиск небесної служби.

Найвищою і найближчою до неба площиною є ТРІАДА ГОРІШНЬОГО ФУНДАМЕНТУ [І]. Її складають кульмінаційні точки Служби Божої, що є водночас найважливішими частинами Літургії Оглашенних та Літургії Вірних. Це: 1) Читання Св. Письма (Апостола, Євангелія) на Літургії Оглашенних (Слова); 2) Євхаристійна жертва (Освячення) — головна кульмінація на Літургії Вірних (Жертви); 3) Св. Причастя на Літургії Вірних.

Переглянувши усі піснеспіви та молитви попередніх рівнів (V, VI, III, II) Літургії Оглашенних, ми ще раз можемо пересвідчитись, що їх основним завданням є звеличування Бога, подяка за всі добродійства, прохання про його милість. Читання та пояснення Св. Письма (Апостола, Євангелія) на Літургії Оглашенних — найвища площина, яка має за мету просвітити християн, є викладом Христової науки, „серцем і ядром гомілетично-дидактичного богослужіння"[40].

Спів антифонів, які переплетені з єктеніями, гимн „Єдинородний Сину", Малий Вхід (урочистий винос Євангелія), що накладається на III антифон „У Царстві Твоїм", гимн „Трисвяте" — усі ці молитви є своєрідним приготуванням, поступово підводять нас до читання Св. Письма — кульмінаційної точки Літургії Оглашенних і водночас її найважливішої складової частини.

Слід звернути увагу на певні обрядові моменти в їх нерозривній єдності з музичним супроводом: вихід священика на горне сідалище, мирствування (за М. Соловієм). Після Прокимена — читання Апостола та Євангелія. Між читаннями — славословлення „Алилуя". Перед читанням Св. Письма диякон чи священик виголошує ряд коротких закликів: „Премудрість", „Будьмо уважні", щоб загострити увагу вірних, зосередити їх думки на близькому читанні Св. Письма.

Прокимен (грецького походження — прокейменон, тобто те, що лежить перед другим) у цьому випадку — вірш, що попереджає читання Апостола. Належить до змінних частин Служби Божої. Поетичний текст Прокимена, що „озвучений" в „Урочистій Літургії" Лесі Дичко, склада-

[40] Скабаллановичь М. Толковый типикон.— Вып. І.— С. 253.

ється з двох строф: А + В. Музична ж форма, в якій він реалізований,— репризна тричастинна. Заклик диякона „Премудрість“ та слова читця „Прокимен. Глас перший...“ — речитативний тип мелодики, іде за текстом: мелодичні поспівки мають виразну інтонаційну семантику: заклик, звернення, прохання. Так на зверненні „Господи...“ мелодія на витриманій субдомінанті (звук „as“ в Es-moll-i), на словах „...надіємось...“ — рух до високого VI щабля (Es-moll дорійський). Тричастинність продемонстрована у почерговому проведенні кожної строфи спочатку в соло тенора-читця, а потім усім хором.

Схема Прокимена:

(Поет. форма) А „Нехай буде, Господи, милість Твоя на нас...“		В „Радуйтеся, праведні, в Господі, праведним подобає...“		A_1 „Нехай буде, Господи, милість Твоя на нас...“	
(Муз. форма) А A_1 (повторене) соло хор		В A_1 (повторене) соло хор		А (1-ша ч.) A_1 (2-га ч.) соло хор	
a + b	a_1 + b_1	c + d	a_1 + b_1	a +	b_1
2 + 2	2 + 2	2 + 2	2 + 2	2	2
es-es дор.	es-es дор.	es-es дор.	es-es дор.	es	es дор.-Es

Потовщення хорової фактури відбувається шляхом октавних дублювань партій сопрано та тенорів (у другому піввірші додаються альти і баси).

Після Прокимена іде заклик диякона: „Премудрість. До ефесян послання св. Апостола Павла читання“. В „Урочистій Літургії“ Лесі Дичко використані 10—17 вірші з шостого розділу цього послання (Еф. 6. 10—17). Вони повні глибоких думок і викладу Христової науки. При домінуванні слова використаний речитативний тип мелодики. Послання складається з восьми віршів, кожен з яких — строфа, яка у свою чергу має від двох до чотирьох віршових рядків. Оскільки читання Св. Письма — це наспівне виголошення тексту, то музична композиція відповідає структурі тексту: вісім музичних строф. Уся побудова основана на хвилеподібній мелодико-інтонаційній поспівці з варіювально-варіантним оновленням музичного матеріалу та на появі тем: $ABCA_1DEA_2A_3$. При постійній опорі кожної строфи на „d-a“, своєрідну мінливість світлотіней створює змінність ладового нахилу майже в кожному новому сегменті: D лідійський, D натуральний, d фригійський, d локрійський. Можна констатувати інтонаційно-варіантну подібність у 1-й, 4-й, 7-й та 8-й строфах (10-му, 13-му, 16—17-му віршах за Біблією), що при вільній побудові усе-таки створює деяку тричастинність та завершеність форми.

Наступне **„Алилуя“** — „Хваліть Господа“ — з двома віршами переростає у складну багаточастинну композицію з варіантно-варіаційним перетворенням тематичного матеріалу, з елементами поліфонічного розвитку.

Перша частина побудована на співвідношенні двох елементів. Перший — восьмиразове почергове проведення „Алилуя“ двома групами хору — жіночою та чоловічою, що створює просторовий ефект. Другий — речитативне псалмодіяння першого вірша: „Бог, що відплату дав за мене,

покорив народи мені". Хоральна фактура кожної поспівки базується на послідовності чотирьох акордів — T_6—$SII_{6(\#4)}$-$T_{6/4}$-T_6, що відповідає кількості складів у „Алилуя". Усі наступні поспівки — варіанти поданої гармонічної послідовности переважно в D-dur-i (1-й, 2-й, 4-й т.) та в A-dur-i, F-dur-i (3-й т.) (відхилення у тональності домінанти та шостого низького). Псалмодіяння також у D-dur натуральному — D-dur гармонічному. Повторна побудова на виконанні „Алилуя" та другого вірша: „Ти звеличуєш спасіння Царя свого і твориш милість помазанику Своєму Давидові і родові повіки" — написана з використанням тих же виражальних засобів. Цікавим є те, що мелодико-інтонаційні поспівки, тобто звуки акордів, що творять мелодію (сопрано), у другій побудові проводяться без жодних змін, але динамізація розвитку та варіантні видозміни досягаються шляхом введення нової тональности B-dur (попередня D-dur), і відповідно потовщення хорової фактури відбувається іншими оберненнями акордів.

Кожну наступну побудову (їх чотири), а також попередньо проаналізовану, в основі яких лежить розспівування „Алилуя", можна трактувати як неперіодичну вільну форму: ABCDE.

Слід відзначити, що розвиток кожної з частин основується на варіювально-варіантному оновленні музичного матеріалу, проекспонованому в одному (першому) такті.

Так, у другій частині це ніби новий погляд на щось уже бачене. Тут повторення вузькооб'ємної трихордної (далі тетрахордної) поспівки на розспівуванні першого складу „Алилуя" з фактурним дублюванням у сексту (сопрано та альти) та накладанням на витриману ритмічну фіґуру чверть-восімка в тенорів та басів, продубльованих спочатку в ч. 8, а далі в м. 7. Ці горизонтальні короткі поспівки створюють по вертикалі досить терпкі дисонантні співвідношення.

Третя частина — хвилеподібна мелодична лінія, побудована на чергуванні висхідних та низхідних тетрахордних поспівок (дві шістнадцяті на один склад) з потовщенням хорової тканини паралельними суміжнощабельними тризвуками та секстакордами. Коли хвилеподібний рух у жіночих голосів, акордовий супровід — у чоловічих, і навпаки. Кожне повторення „Алилуя" — рух вгору і вниз; моменти повторення також виділені динамічно: крещендо-димінуендо. Тональний план частини: Fis-dur, A-dur, H-dur/Gis-moll.

Четверта частина акордовим викладом нагадує другу, але дзеркальне розташування ритмічної фіґури восімка-чверть, чверть-восімка та розспівування другого складу „Алилуя" у сопрано на другій—третій долі (розмір 6/8) створює колихально-заколисувальні рухи подекуди дисонантних різких співзвуч.

П'ята частина — це одночасно і кода, і кульмінація усієї масштабної побудови. Тут, як і у третій, хор ділиться на дві частини — на вісім голосів. Вступає хвилеподібна мелодія в одному голосі (альти, II хор); до неї на терцію вище з запізненням у півтакту (розмір 4/4) долучається ця ж тема в іншому голосі (альти, I хор) і т. д. З поступовим нашаруванням голосів вертикальні співзвуччя із суміжнощабельним хвилеподібним рухом досягають септ- та нонакордів, до чого додаються витримані на цілий такт квінтові та октавні дублювання в інших хорових партіях. (*Приклад 5.*)

Приклад 5 (перші два нотні стани — хор I, два другі — хор II)

Алилуя Л. Дичко

38-40

Animato

А - ли - лу- я

а - ли - лу - я

А - ли - лу - я

А - ли - лу - я

а - ли - лу - я

Таке поступове крещендування хорової фактури створює кульмінацію побудови, яка розв'язується в акордове звучання „Алилуя“ — чотири $T_{5/3}$ у положенні терції, прими, терції.

Схема „Алилуя“:

(Поет. текст) А „Алилуя“. (I) — „Бог, що відплату...“ (II) — „Ти звеличуєш...“		A_1 „Алилуя...“	A_2 „Алилуя...“	A_3 „Алилуя...“	A_4 „Алилуя..“
(Музична форма) А		B	C	D	E (coda)
a (хор)+b (речит.)	a_1 (хор)+b_1 (речит.)	c + c1	$d+d_1+d_2+d_3$	e + e1	f + a_2
4 + 2	4 + 2	4 + 4	4 (1+1+1+1)	4 + 4	6+2
D (AF) D D	B (AF) B B	D d, D	Fis, A, H, H	Gis/E класт./E	D

„Алилуя“ вважається дуже важливим літургійним гимном. Його урочисто-радісний, прославний характер і водночас масовість, згуртованість, спільний молитовний настрій вірних осягаються переліченими музичними виражальними засобами.

Прокимен, читання Св. Письма, Алилуя утворюють мікроцикл, який є кульмінаційною точкою Літургії Оглашенних. Це перша кульмінація Тріади горішнього фундаменту. За характером та завданнями належить до дидактично-навчального кола, яким є Літургія Слова.

Літургія Вірних поділяється на три частини. Перша — приготування до Євхаристійної безкровної жертви („Херувимська пісня“, Благальна єктенія, „Вірую“ — ці молитви ми вже розглянули). Друга частина: Євхаристійна безкровна жертва. Третя — жертвоспоживання.

Отже, усі священнодійства першої частини Літургії Вірних підготовляли центральну кульмінацію, найважливіший момент Служби Божої — **Євхаристійну жертву (Освячення)**, у якій довершується жертва Нового Завіту чудесним перетворенням хліба і вина на Тіло і Кров Христові на

спомин нашого відкуплення. „Це найбільш складна у понятійному відношенні частина, адже жертвування Бога Богові задля людей та Ним же перетворення хліба і вина на Тіло і Кров Ісуса Христа, що можливе лише при участі Св. Духа далеко виходить за межі людського сприйняття, розуміння та пояснення“[41].

Цей момент є кульмінаційною точкою цілої Літургії і в теологічному, і в музичному плані. „Коли Служба Божа є таємною драмою, то Євхаристійний канон є вершком драматичного напруження. І якщо слушно порівнюємо Службу Божу до величного храму, то євхаристійне жертвоприношення є його найсвятішим місцем, святилищем, „Святая Святих“[42].

Музичне вирішення Євхаристійного канону таке: гимн **„Милість миру“, „Достойно і праведно“, „Свят, свят, свят, Господь Саваоф“, „Тобі співаємо“**. Ці молитви об'єднані у мікроцикл з кульмінацією **„Свят, свят, свят, Господь Саваоф“**.

Щоб зрозуміти зміст та сутність поетичних текстів гимнів „Милість миру“, „Достойно і праведно“, вважаємо за доцільне навести текст початку Євхаристійного канону:

Диякон:	Вірні:
Станьмо побожно, станьмо зі страхом. Будьмо уважні, щоб у мирі святу жертву приносити.	
	І. **Милість миру**, жертву хвали.
Священик:	Вірні:
Благодать Господа нашого Ісуса Христа і любов Бога, і Отця, і Причастя Святого Духа нехай буде з усіма вами.	
	І з Духом Твоїм.
Вгору піднесім серця.	
	Піднесли до Господа.
Благодарім Господа.	
Священик читає тиху молитву:	**II. Достойно і праведно.**
...Переможну пісню співаючи, викликуючи, взиваючи і промовляючи.	
	III. Свят, свят, свят, Господь Саваоф. Благословен, хто йде в ім'я Господнє.
Прийміть, їжте, це є тіло моє, що за вас ламається на відпущення гріхів.	Амінь (I)
Пийте з неї всі. Це кров моя Нового Завіту, що за вас і за багатьох проливається на відпущення гріхів.	Амінь (II)
Священик тихо: Ще приносимо Тобі цю словесну й безкровну службу, і просимо, і молимо, і благаємо: Зішли Духа Твого Святого на нас і на ці предлежачі Дари.	**IV. Тобі співаємо.**

[41] Шевчук С. Жанр Служби Божої...— С. 70.
[42] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 323.

На заклик диякона: „Станьмо побожно, станьмо зі страхом. Будьмо уважні, щоб у мирі святу жертву приносити“, що виконується речитативним псалмодіянням у ges-moll-i, хор урочисто відповідає: „Милість миру, жертву хвали...“ Гимни „Милість миру“ та „Достойно і праведно“ підготовляють кульмінацію і об'єднані композиторкою у двочастинну побудову на основі спільности: тематичного матеріалу, ритмічної організації, структури поетичних віршів та музичних побудов, темпових співвідношень. В основу тематизму обох гимнів покладено хвилеподібну синкоповану мелодію невеликого діапазону — тетрахордні, гексахордні поспівки, оспівування опорних звуків (у гимні „Милість миру“ — інтонаційно-мелодична лінія з октавними дублюваннями в альтів та басів, при зміні тонального плану Ges-des-Des Ges половинна каденція на VII ввідному по des-moll, а заключна на VI низькому у Ges-dur, в гимні „Достойно і праведно“ октавні дублювання мелодії доручені сопрано та тенорам на фоні витриманих октав альтів та басів у тональностях Fes-des-Des-des з заключною каденцією на Di до Des. Поетична будова кожного гимну — строфа з поділом на два віршові рядки, музична форма — квадратний період неповторної будови.

Схема гимнів:

А („Милість миру“)		В („Достойно і праведно“)	
(Муз. форма) А		A_1	
a	b	a_1	b_1
4	5	4	4
Ges, des	Des, Ges	Fes, des	Des, des

Гимн Серафимів „Свят, свят, свят, Господь Саваоф“ звучить якраз перед освяченням євхаристійних Дарів. У ньому поєднуються небо (серафими, ангели) і земля (вірні), щоб співати Богові похвальну пісню (зімкнення видимого і невидимого світів [II]). „Серафимський гимн — це [...] немов той тріюмфальний марш, якого звуки заповідають близький прихід Христа. Це звук фанфар, що відкривають найурочистіший і найсвятіший момент Служби Божої“[43]. Це таїнства, яке здійснює сам Бог — Таїнство перетворення хліба і вина на Тіло і Кров Христові.

У музичному втіленні це складна побудова (нагадує II антифон „Хвали, душе моя, Господа“) з розшаруванням хорової фактури — теми з потовщенням фактури шляхом дублювань та двох—трьох ліній органного пункту. Розпочинається гимн „Свят, свят, свят, Господь Саваоф“ фанфарним звучанням переміщень паралельних акордів спочатку по низхідному двічі зменшеному септакорду „as-f-d-h“ (верхній голос — це квінтові тони паралельних низхідних тризвуків у Des, B/d, G, e), а далі — мелодична лінія по висхідному мінорному тризвуку „a-c-e“ з просвітленим радісним закінченням на $T_{5/3}$ у A-dur-i, з крещендуючою динамікою та ritenuto. Уся подальша побудова (три віршові рядки) звучить на органному мелодичному пункті, повторюваною інтонаційною поспівкою якого є тема (ледь змінена) зі „Щедрика“ М. Леонтовича, подана двоголосно у

[43] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 339.

прямому та дзеркальному втіленнях. Також змінюється темп з Piu mosso на Presto. До цих двох ліній органних пунктів додається повторювана низхідна інтонація на терцію (у першій строфі) та витриманий тонічний органний пункт у C-dur-i (у другій строфі). Моторний ритмізований органний пункт та теми трьох наступних віршових рядків дубльовані відповідно паралельними суміжнощабельними секстакордами та квартсекстакордами, а також терціями й октавами, створюють урочистий схвильований характер звучання. Оскільки музика іде услід за словом, то у творі домінує неперіодична змінність розмірів: 6/4, 7/4, 8/4.

Схема гимну Серафимів „Свят, свят, свят, Господь Саваоф"*:

A (строфа)			B (строфа)			
Свят, свят...		Повне небо...		Благословен, хто йде...	Спасіння в небі	Амінь
a		b		c	c_1	a_1
	орг. пункт: Свят, свят...		органний пункт: Свят, свят, свят, свят...			
4		4		6	2 + 2 + 4	2
	8		16			
Des, B/b, G, e, F-A		D, d/F, D		C	C	e, F, E t, T_2, T
	a a/D		C C			

Після гимну Серафимів „Свят, свят, свят, Господь Саваоф" звучить завершальний (у музичному плані) гимн Євхаристійного канону „Тобі співаємо". Композиторка повертається до таких виражальних засобів, що були домінуючими в гимнах „Милість миру" та „Достойно і праведно". В основі теми „Тобі співаємо. Тебе благословимо..." використана хвилеподібна, з октавними дублюваннями (в альтів і басів) та секвентними принципами розвитку, мелодія. Це в експозиції побудови. У серединній розробковій частині — вичленування початкових фраз із теми „молимось Тобі" та імітаційне їх проведення при дублюванні суміжнощаблевими секстакордами й квартсекстакордами на тлі витриманих співзвуч і октав у інших голосів. Заключна частина, на повторному „Боже наш", побудована на чергуванні кількох акордів, що передаються різним групам хору. Таким чином викристалізовується двочастинна побудова з закінченням: A+A (розр.)+B з наступним тональним планом: H-moll — A-moll — A, a, A, a, A, fis.

Розглянувши драматургічну побудову Євхаристійного канону, бачимо, що гимни „Милість миру", „Достойно і праведно", „Тобі співаємо" є обрамленням, тобто вступом та закінченням, кульмінаційного „Свят, свят, свят, Господь Саваоф". Виражальні засоби, розшарування хорової фактури — ажурне переплетення партій у хоровій тканині, складність побудо-

* У третьому—восьмому рядках показано тематичний матеріал, структуру та тональності основних тем та органного пункту.

ви, серединне розташування, темповий контраст — усі ці засоби виділяють гимн серед інших та підтверджують його кульмінаційне значення в мікроциклі. Також незаперечним є те, що сам мікроцикл трактується як найважливіший момент цілої Служби Божої, де присутній сам Бог. Ще св. Іван Золотоустий говорив: „Не чоловік є тим, хто перетворює предлежачі Дари в Тіло і Кров Христа, але сам Христос...“[44]

Третьою, заключною, кульмінаційною точкою Тріади горішнього фундаменту, третьою частиною Літургії Вірних є св. Причастя. Після освячення це таїнство є найважливішим і найсвятішим моментом Служби Божої — це новий прихід Ісуса Христа на світ. Вірні, приймаючи св. Тайни, зазнають зміни своєї суті, стають дітьми Божими. Христос через св. Причастя знову народжується у серцях віруючих.

До св. Причастя нас приготовляє: 1) Прохальна єктенія (у цій Літургії відсутня); 2) Господня молитва „Отченаш“ (безпосередньо перед обрядом є ще дві тихі молитви, які промовляє священик); 3) Молитва головоприклонення; 4) Молитва „Воньми, Господи Ісусе Христе“. Отже, через молитви попередніх драматургічних рівнів ми підходимо до кульмінації. Обряд св. Причастя музично включає чотири гимни: **„Єдин свят“**, **„Благословен“**, **„Ми бачили світ істинний“**, **„Нехай повні будуть“**.

Диякон закликає усіх до зосереджености на одному з найсвятіших моментів Служби Божої. Його заклик „Будьмо уважні“ звучить у речитативному псалмодіянні на витриманому „des“ з низхідним ходом на ч. 4. та поверненням: „des-as-des$_1$“.

„Єдин свят“ — перший прославний гимн — звучить після піднесення Агнця і виголосу священика „Святоє святим“, що знаменує початок св. Причастя (*причащається священик*). Поетична будова гимну — строфа з двома віршовими рядками. Музичне втілення — проста побудова (період з двох речень). Розпочинається октавними дублюваннями партій тенорів та басів; далі до речитативного псалмодіяння тенорів додається низхідна лінія партій басів у Des-moll-і (від „des$_1$“ до „des“) низхідним рухом на „Heses“: T-tsVI-t. „Гимн є висловом віри, що вся наша святість приходить від Христа і через заслуги Христа“[45].

Другий гимн — **„Благословен“** — продовжує прославну лінію (*причащаються вірні*). Музичний виклад такий, як і в попередньому гимні (повторюється навіть низхідний стрибок у закінченні на tsVI), з єдиною відмінністю: уся побудова витримана на октавному дублюванні чоловічих партій (тенорів та басів); також заміна темпу Sostenuto на Moderato.

Таке строге, урочисте звучанн чоловічих голосів в обох гимнах передає виняткову відповідальність, важливість і таємничість моменту.

Після прийняття св. Тайн вірні перебувають у стані молитви, а на благословення священика людей св. Чашею і заклик „Спаси, Боже, людей Твоїх і благослови наслiддя Твоє“ звучить гимн **„Ми бачили світ істинний“**. Поетична будова — дві строфи: A+B, така ж музична будова — дві музичні строфи. Суворе архаїчне звучання першої: „Ми бачили Світ істинний, прийняли Духа Небесного, знайшли віру істинну“ — передане квартовими дублюваннями чоловічих голосів (тенорів та басів) витриманої мелодичної лінії (два—три висхідні та низхідні допоміжні звуки) на

---

[44] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 342.
[45] Там само.— С. 394.

органному пункті (витриманий інтервал) такої ж кварти „es-as" у жіночих голосах у Des-moll-i. У другій музичній строфі „Нероздільній Тройці поклоняємось, бо Вона спасла нас" — рух паралельними суміжнощабельними секстакордами, квартсекстакордами та тризвуками у Ges-dur-i лідійському (у жіночих партій) накладається на октавно-децимове дублювання витриманих на одному звуці партій тенорів і басів, що створює подекуди політональні поєднання: Ges/As із заключною каденцією на тоніках Ges, F, Des (під час цього гимну священик кадить тричі св. Тайни, кажучи: „Вознесися на небеса, Боже, і по всій землі слава Твоя", що символізує воскресіння і вознесіння Ісуса Христа на небо та зіслання Таїнства Святого Духа на Апостолів).

Після перенесення св. Тайн на проскомидійник настає коротке „благодарення", у склад якого входить четвертий гимн мікроциклу св. Причастя — **„Нехай повні будуть"**. Це складна драматургічна побудова з поліфонічними принципами розвитку. Стосовно побудови можна провести паралелі з Фуґеттою („Новорічною") з третьої частини „Зима" кантати Лесі Дичко „Здрастуй, новий добрий день". Тут також в органічному поєднанні чергуються поліфонічні та гомофонно-гармонічні типи викладу. Розпочинається гимн варіантним (ритмічні зміни, друга інтонаційно-мелодична висхідна хвиля — в аугментації) проведенням теми, яка прозвучала в коді „Алилуя" після читання Апостола (там теж використовувались елементи поліфонічного принципу розвитку). Тема „Нехай повні будуть" — моторного характеру, складається з ядра та розгортання (три такти), викладена в альтів у Des-dur-i. Наступні проведення у тенорів, басів та сопрано — відповідно в As-dur, C-moll, C-moll. Протискладненням (неутриманим) служить розмірений поступовий рух чвертями та половинками в інших голосах. На зміну поліфонічному викладові (Sostenuto), в останньому сегменті першої строфи (А) „...ми оспівували славу Твою" приходить гомофонно-гармонічний виклад (Meno mosso). Хорова фактура базується на послідовності кількох повторюваних з мікрогармонічними зрушеннями співзвуч кварто-квінтової, секундової та терцієвої зі загальною тенденцією низхідного руху.

Із поверненням до Tempo I починається поліфонічна частина (строфа В — „Бо Ти сподобив єси нас причаститися...") з іншим порядком вступу партій (B, T, A, S) та зі зміною ключових знаків (п'ять бемолів на чотири дієзи). За нею аналогічно іде частина, побудована на акордових послідовностях переважно терцієвої будови з чергуванням мажоро-мінорних акордів $T_{5/3}$ у Gis-dur-i та T_6 у E-moll-i.

Музичний матеріал для озвучення третьої строфи „Збережи нас у Твоїй святині..." та четвертої „Алилуя" (C та D) розташований композиторкою в дзеркальному відображенні. На фоні послідовности витриманих суміжнощабельних тризвуків та секстакордів (C-moll, F-dur, Es-dur, Ges-dur...— повернення до п'яти бемолів) у жіночих голосах звучать короткі, переважно низхідні, мелодичні поспівки, доручені тенорам та басам, дубльовані паралельними секстакордами. Один віршовий рядок, що становить строфу D — „Алилуя", алилуя..." у музичному сенсі є репризою — повністю побудований на матеріалі першої поліфонічної частини з повторною послідовністю вступів тем-партій, тональностями, протискладненнями.

Заключна частина — кода — також на розспівуванні „Алилуя“ (структура 2+4) синтетична. Перша побудова (2 т.) — переклички між партіями хору мелодичних поспівок, дубльованих тризвуками та секстакордами на фоні витриманого акорду, друга (4 т.) — чергування кількох акордів у партіях жіночих та чоловічих голосів з каденцією T-N-T у Des-dur-i.

Таким чином, викристалізовується складна тричастинна репризна композиція, кожна з частин якої є поліфонічною та гомофонно-гармонічною побудовою. У такій масштабній побудові передана подяка вірних за одержані добродійства. Урочистий, святковий, схвильований характер гимну переданий усіма переліченими виражальними засобами.

Схема гимну „Нехай повні будуть“:

(Поетична будова) A						B				‖ C	D				
Нехай повні будуть уста наші похвалою Тобі, Господи, щоб					ми оспівували славу...	Бо Ти сподобив єси нас причаститися Святих.				Твоїх Божественних. ‖ Збережи нас у Твоїй...	Алилуя, алилуя, алилуя, алилуя...				Алилуя
(Муз. форма) A					B	A_1				B_1	A				B_2
S									T					T	
A	T							T			T				
T		T					T					T			
B			T			T							T		
3		3	3	3	4	3	3	3	3	4 ‖ 5	3	3	3	3	6
Des		As	c-f	f	c-es	cis	gis	dis-h	h	Gis, e, C-c F	Des	As	c-f	CAs	Des

Як розв'язка кульмінації, і в образному і в музичному сенсі, як природний відгук душі за одержані добродійства, звучать подячні молитви. Подяку Господеві доповнює Єктенія подяки, що вже розглядалась (п'ятий рівень). Після заамвонної молитви вірні як вдячність за всі Божі дари співають величну славословну пісню „Нехай буде благословенне“ та піснеспів „Слава Отцю, і Сину“ (їх відносимо до четвертого рівня — похвально-славословних молитов). Завершує Літургію піснеспів „Многії літа“, у якому повторюються ті ж прохання-побажання, що і в єктеніях (V). („Многії літа“ виконуються не завжди.)

Отже, Літургія — це монументальні масштабні полотна Божественно-людської драми. Три кульмінаційні точки, що становлять Тріаду горішнього фундаменту, є і основними складовими побудовами-мікроциклами відповідних частин Літургії. Кожна з кульмінацій розгорнена в часі: молитви, заклики та виголоси священика, символічні обряди, таїнства, гимни — усе це складові моменти кожного мікроциклу. Кожна кульмінаційна побудова є підготовлена або поступовим, або стрімким підходом і має певне закінчення, коду — своєрідне розв'язання драматургічної вершини. Так, перша кульмінація, яка у Лесі Дичко має три складові частини: Прокимен, читання Апостола та „Алилуя“ з віршами являє собою плинне приготування через молитви та гимни усіх рівнів. Це Мирна та Мала єктенії (V), які чергуються з I та II антифонами (IV), догматичним гимном „Єдинородний Сину“ (III) та навчально-гомілетичним III антифо-

ном „У Царстві Твоїм“ (III). Безпосередньо перед тихою кульмінацією — читанням Св. Письма — звучить ангельський гимн „Святий Боже“ (II), що означає рівень зімкнення видимого та невидимого світів. Завершенням цієї першої масштабної частини — Літургії Оглашенних — є Потрійна єктенія. Повернення до початкового тематичного матеріалу, обрамлення молитвами одного (V) рівня створюють своєрідну замкненість, завершеність побудови. Взагалі усі єктенії виступають як об'єднуюча, цементуюча ланка всієї Служби Божої на основі молитовно-прохального характеру та єдности музично-виражальних засобів.

Усі обряди та молитви першої частини Літургії Вірних — „Херувимська пісня“ (II), „Благальна єктенія“ (V), „Символ віри“ (III) — мали на меті підготувати вірних та священика до гідного жертвоприношення. Це досить швидкий підхід до центральної кульмінації, одного з найважчих моментів для людського сприйняття та розуміння — обряду перетворення св. Дарів — Євхаристійного канону: „[...] залишив Христос усе, що лише міг Він найдорожчого лишити, себто себе самого, своє найсвятіше тіло і свою Найдорожчу кров“[46]. Складним є мікроцикл і в плані драматургічного поєднання кількох факторів: обрядових дій священика і вірних, музичного наповнення гимнів. Місцевою кульмінацією в Євхаристійному каноні є гимн „Свят, свят, свят, Господь Саваоф“ — одна з найскладніших музичних побудов цілої Літургії. Євхаристійні поминання завершують канон; їх вища точка — гимн „Достойно є“ (II).

Завершальна, третя, кульмінаця — таїнство св. Причастя — найважливіший момент Служби Божої після освячення. Музичним приготуванням її у цій Літургії, ще стрімкішим, ніж попередньої вершини, є Господня молитва „Отченаш“ (III). Саме таїнство належить до найбільш розвинених частин Служби Божої щодо обрядових чинностей. Це стосується і музики — чотири гимни, останній — кульмінаційний. Закінченням, кодою цієї третьої частини Літургії Вірних, а також усієї Служби Божої є Єктенія подяки, піснеспіви „Нехай буде благословенне“ та „Слава Отцю, і Сину...“

Об'єднуючою ланкою, своєрідною аркою між кульмінаціями читання Св. Письма та обрядом св. Причастя є схожість виражальних засобів (мелодико-інтонаційних, ритмічних) у деяких молитвах, зокрема, подібність тем гимну „Нехай повні будуть“ та „Алилуя“ (після прочитання Апостола).

Джерелом тематично-інтонаційного матеріалу піснеспіву „Слава Отцю, і Сину...“ після відпусту є тема „Слава Отцю, і Сину...“, що органним пунктом проходить у першій та третій частинах II антифону „Хвали, душе моя, Господа“ (Літургія Оглашенних). Друга частина — це молитовний заклик „Господи, помилуй...“ Усі вони перегукуються з такими ж акордовими послідовностями, як у закликах в єктеніях. Слід відзначити, що всі єктенії побудовані на варіювально-варіантному проведенні двох основних їх складових: речитативно-псалмодіяльних розспівів та акордових послідовностей закликів.

Таким чином перекидається арка між початковими і завершальними молитвами та молитвами усередині Служби Божої. Мелодико-інтонаційні та ритмометричні зв'язки служать цементуючою ланкою в музичній побудові цілої Літургії.

[46] Соловій Мелетій М., о. Божественна літургія...— С. 7.

Коли ми слухаємо цю складну драматургічну побудову в цілості, коли звертаємось до складових частин, розділів, перед нами ніби у просторовому баченні постає її архітектоніка: виникають симетричні (тричастинні, дзеркальні) та несиметричні (двочастинні відкриті) конструкції. Чергування гомофонно-гармонічних та поліфонічних побудов, речитативного псалмодіяння та послідовностей акордів, фактурні розшарування — усі ці засоби створюють рельєфне бачення музичної тканини.

Леся Дичко, звертаючись до тексту Літургії св. Івана Золотоустого, майже не відійшла від канонів (деякі відхилення зумовлені призначенням твору для концертного виконання, про що уже говорилось) і талановито поєднала традиції українського сакрального мистецтва з новаторськими тенденціями часу та особливостями свого мовностильового письма. У мелодико-інтонаційному наповненні твору використані речитативне псалмодіяння, невматичний та кантиленний типи мелодик. Ладово-тональну палітру збагачують лади народної музики: лідійський, міксолідійський, дорійський, фригійський, локрійський, навіть гуцульський. У гармонічному плані тут присутній традиційний для українського багатоголосся рух паралельними суміжнощабельними тризвуками, секстакордами та іншими, ускладнюється дисонантними суміжнощабельними співзвуччями — септакордами, нонакордами, нерідко кластерами, частим є використання співзвуч, утворених як „вертикалізація ладу“, що створює сонорні ефекти. Характерною рисою, притаманною багатьом мелодіям, є фактурне дублювання (стале чи змінне) квартами, квінтами, октавами, а також дисонантами; нестала кількість голосів у побудовах, мелодико-лінеарний принцип становлення хорової фактури — засоби, запозичені з народного хорового співу.

Слід відзначити використання характерних саме для індивідуального стилю композиторки прийомів: це тризвуки з доданими тонами (у нижній чи верхній терції), зміна-зіставлення далеких тональностей на основі трактування акорд—тональність.

Як і у словесному тексті, так і у музиці, зокрема сакральній, деякі звороти та поєднання набувають символічного значення. Елементи з образно-символічним навантаженням використовує і композиторка. Так висхідний поступальний рух інтервалів (мотивів) та тональностей відображають просвітлені, високодуховні образи і вияви глибокої відданости та вдячности Всевишньому. Загальна низхідна спрямованість — рух до земного, подекуди неґативного, образи зла та несправедливости. Музичні звороти передають певне емоційне забарвлення слова, несучи виразну інтонаційну семантику: заклик, прохання, виголос. Октавні дублювання також несуть навантаження, що пов'язані з релігійними символами: „число (вісім) як символ вічности“[47].

При переважаючій ясній мажоро-мінорній основі трапляються політональні та поліакордові поєднання: здебільшого секундові та терцієві. У кількох побудовах композиторка використовує прийом ладових мутацій: це при однаковій висоті мелодико-інтонаційного матеріалу виставляються різні ключові знаки, і тоді зміщується тонально-ладова опора.

При домінуючій ролі слова для частини побудов характерні нерегулярна часокількісна ритміка, неперіодично-змінні розміри.

---

[47] Болгарский Д. Киево-Печерский распев как отражение личности // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.— К., 2001.— Вип. 15.— С. 21.

Отже, Літургія св. Івана Золотоустого у музичному вирішенні Лесі Дичко — це монументальний, масштабний, циклічний твір, нове у музично-виражальному значенні прочитання Божественної і людської драми.

Св. Апостол Павло у другому посланні до коринтян писав: „Ми дивимось не на видиме, але на невидиме. Бо видиме дочасне, а невидиме ж вічне!“ (Кор. 4, 18). У цій праці ми лише наблизились до деяких з цих понять, бо їх повне осягнення — справа вічности.

Номери Божественної Літургії св. Івана Золотоустого Лесі Дичко:

1. Мирна єктенія. [V]
2. Благослови, душе моя, Господа (І антифон) [IV]
   Мала єктенія. [V]
3. Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові.
   Хвали, душе моя, Господа (II антифон). [IV]
   Не надійтеся на князів (другий псалом зображальний).
4. І нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь.
   Єдинородний Сину (гимн). [III]
5. У Царстві Твоїм (Блаженні) (III антифон). [III]
   Малий Вхід (накладається на III антифон).
6. Диякон: Премудрість. Станьмо побожно.
   Прийдіть, поклонімось.
7. Амінь. Святий Боже („Трисвяте“, ангельський гимн). [II]
8. Прокимен з віршем (змінний піснеспів).
9. Послання св. Апостола Павла до ефесян. Алилуя. [I]
10. Потрійна єктенія. [V]
    Великий Вхід.
11. Херувимська пісня (Іже херувими). [II]
    Яко до царя (гимн).
12. Благальна єктенія. [V]
    Амінь 1-ч. Мир всім. І духові Твоєму.
    2-ч. Полюбімо один одного (ідея поцілунку миру).
13. Диякон: Двері, двері. В премудрості будьмо уважні.
    3-ч. Вірую. [III]
    (Євхаристійний канон)
14. Диякон: Станьмо побожно, станьмо зі страхом. Будьмо уважні, щоб у мирі святу жертву приносити.
    Милість миру. [I]
    Достойно і праведно. [I]

Свят, свят, свят, Господь Саваоф — кульмінація мікроциклу: Таїнство, яке здійснює сам Бог — перетворення хліба і вина на Тіло і Кров Христа. [I]

Тобі співаємо — гимн є закінченням анамнези та озвучує тиху молитву. [I]

15. Достойно є (задостойник). [IV]
16. Отченаш. [III]
17. Диякон: Будьмо уважні (4 гимни):

1) Єдин свят — звучить після піднесення Агнця і виголосу священика „Святеє святим“, що знаменує початок св. Причастя (*причащається священик*). [I]

Св. Причастя.

2) Благословен — продовжує прославну лінію (*причащаються вірні*). Після закінчення акту споживання св. Тайн причащені вірні перебувають у стані молитви, а на благословення священика людей св. Чашею і виголос „Спаси, Боже, людей Твоїх і благослови насліддя Твоє“ звучить гимн. [I]

3) Ми бачили світ істинний — під час нього священик кадить тричі св. Тайни, кажучи: „Вознесися на небеса, Боже, і по всій землі слава Твоя“, що символізує воскресіння і вознесіння Ісуса Христа на небо та зіслання Таїнства Святого Духа на Апостолів. Після перенесення св. Тайн на проскомидійник настає коротке „благодарення“, у склад якого входить четвертий гимн мікроциклу св. Причастя. [I]

18. 4) Нехай повні будуть. [I]

19. Єктенія подяки. [V]

20. Нехай буде благословенне. [IV]

(Відпуст)

21. Диякон: Слава Тобі, Христе Боже. Надіє наша, слава Тобі.
Слава Отцю і Сину. [IV]

22. Многії літа.

Oksana PYS'MENNA

„SOLEMN LITURGY“ BY LESSIA DYCHKO: INTERPRETATION WITHIN THE CULTURAL CONTEXT OF THE 20TH CENTURY

Sacred music constitutes an essential part of Lessia Dychko's compositions. Her works include „Liturgy No 1“ (1989—1990), „Liturgy No 2 for mixed choir“ (1990), „Solemn Liturgy“ for mixed choir (1999), „Liturgy for children's choir“ (2002), various sacred music cycles etc.

„Solemn Liturgy“ is the most prominent work among those cited above by its range, vivid embodiment of author's personality and variety of expressive means. L. Dychko follows the canonical principles of Liturgal Studies concurrently being sensitive to the contemporary prevailing tendencies.

Богдан МОЧУРАД

ТРУБА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У XX століття труба увійшла як інструмент з колосальним художнім потенціалом. Композитори усіх попередніх епох не вичерпали її виражальних можливостей. Особливо великий вплив як на концепцію симфонічного оркестру, так і на роль у ньому духових інструментів, зокрема труби, мала творчість Ґ. Малера, Р. Штрауса, П. Чайковського. Саме цим композиторам вдалося максимально розкрити технічні, тембральні, динамічні та семантичні властивості труби. Сольні епізоди в оркестрових партитурах пізніх романтиків інспірували процес становлення трубного репертуару XX ст., сприяли вдосконаленню виконавства, формуванню різноманітних педагогічних концепцій та шкіл.

Перше десятиліття XX ст. породило велику кількість симфонічних творів різних жанрів. Крім симфоній Ґ. Малера, „Саломеї" та „Електри" Р. Штрауса, це „Очікування", „Пелеас і Мелізанда", П'ять п'єс для симфонічного оркестру op. 16 А. Шенберга, „Пелеас і Мелізанда", „Море" К. Дебюссі, „Жар-птиця" І. Стравінського, Третя симфонія, „Поема екстазу" і „Прометей" О. Скрябіна, у яких партія труби отримує інтенсивний та багатоплановий розвиток.

З-посеред численних взірців використання солюючої труби у симфонічній літературі XX ст. розглянемо ті, у яких інструмент використано найбільш вдало та оригінально.
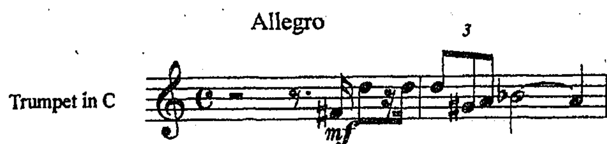
Оркестрові принципи М. Римського-Корсакова та П. Чайковського в основних рисах продовжує О. Скрябін. Його симфонічний стиль вирізняється пишністю та насиченістю тембрового колориту. Починаючи з Третьої симфонії, композитор розширює оркестрові групи: дерев'яні духові — почетвірний склад, вісім валторн, п'ять труб, велике розмаїття ударних, включаючи дзвони. Кількісне збільшення оркестру, з одного боку, є наслідком тяжіння О. Скрябіна до екзальтованого, перенапруженого звучання, з другого — результатом надмірної складности партій духових інструментів. Наприклад, у цій же „Божественній поемі" жодного разу не звучать одночасно п'ять труб. Зважаючи на складність партії соліста, вона поділена між першим та третім голосами.

Ще однією характерною рисою оркестру О. Скрябіна є тенденція до підкреслення тембрів окремих духових інструментів, перетворення їх у лейттембри. Особливо витонченого та прозорого колориту духові набувають у посткульмінаційних зонах. Композитор послідовно розширює

виконавський діапазон труби, котра виступає як носій героїчного начала, з вражаючою динамічною насиченістю тембру. Тому саме труба завжди перебуває у центрі симфонічного розвитку.

Велично звучить труба у темі вступу Третьої симфонії („Божественна поема"). Її лейтмотив проходить через усі частини і стає імпульсом до створення вольового мужнього образу.

1.



Незважаючи на насиченість оркестрової тканини (струнні divisi діляться на одинадцять партій), труба як блискавка „прорізує" звучність оркестру.

У „Поемі вогню" („Прометей") трубам доручено проведення двох з десяти лейттем твору. Перша — тема творчих стремлінь Прометея — включає сигнальні відозви засурдинених труб, в основі яких лежить тритон. „У побудові цієї теми Скрябін використовує композиційний принцип своєї пізньої творчости — мелодики як розгорнутої мелодії. Далі, ніби „прорізуючи" повітря трубами, вступає друга тема інтродукції з ремаркою „імперативно" — типово скрябінська „тема волі",— відзначає В. Дельсон[1].

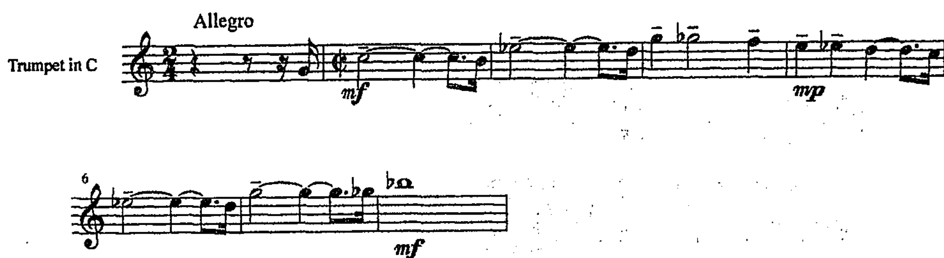
Та все ж своєрідним Рубіконом для виконавців є партія солюючої труби в „Поемі екстазу".

Дві могутні теми — тема „волі" (приклад № 2) та тема „самоствердження" (приклад № 3) формують „інтонаційну фабулу" (термін І. Барсової) твору:

2.



3.



[1] Скрябин А. Прометей. Поэма огня. Партитура.— Москва, 1963.— С. 4.

Неоднораразово з'являючись протягом цілого твору, тема „самоствердження" не підлягає суттєвій трансформації, за винятком двох епізодів, у яких її характер істотно змінюється. У першому (цифра 9 — дві засурдинені труби та дві флейти) вона набуває трагічної семантики, а у другому (цифра 25) звучить урочисто, екстатично — її діапазон сягає „d^3"!

У циклічних симфонічних творах композитори XX ст. нерідко звертаються до принципу монотематизму. У творчості О. Скрябіна навіть кристалізується його лейттема взагалі — семантична сфера, яка символізує могутність людини. Саме ця тема здебільшого ідентифікується автором з тембром труби.

Важливим еволюційним етапом розвитку виконавства на духових інструментах є творчість Ігоря Стравінського. Композитор звертається у своїх оркестровках до техніки тембромотивів, що створюють безліч ритмічних, висотних та динамічних комбінацій. Тип його оркестрової поліфонії є гетерофонним.

Особливого значення надає І. Стравінський духовим та ударним інструментам, котрі відіграють провідну роль у його партитурах. „Стравінський зробив усе, щоб [...] розкрити дійсні засоби інструментів, які закладені в їх природі, і взяти лише те, на що вони здатні",— відзначає Д. Рогаль-Левицький[2]. Композитор широко використовує солюючі духові, доручає їм найскладніші в технічному плані епізоди. Для створення вражаючих оркестрових ефектів застосовує „закриті" валторни, frullato кларнетів, glissando тромбонів тощо.

Індивідуально використовує І. Стравінський у симфонічних партитурах і партію труби. Крім труб строю in A, in B, in C, він залучає трубу-пікколо та басову трубу in F, що дало можливість розширити діапазон інструмента аж до d^3. Композитора більше вабить жорстке, дзвінке звучання труб, значно рідше він виявляє кантиленні риси інструмента. Взірцем тут слугуватиме лейтмотив Петрушки з однойменного балету, у якому в сцені смерти героя звучать дві засурдинені труби.

4.

Trumpet in C
mf
Violin I
mf

C Tpt.
Vln. I

[2] Стравинский И. Петрушка. Партитура.— Москва, 1962.— С. 15.
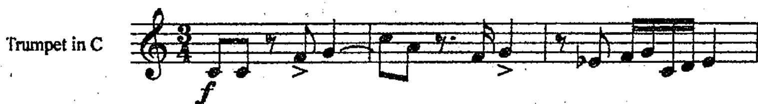
Партії труб у партитурах І. Стравінського переважно пишуться у гранично високому реґістрі, вони насичені стрибками на великі інтервали, а своєю віртуозністю наближаються до партій струнних. Взірцевою виглядає тема „Гри викрадання" з „Весни священної".

Композиторові належить історична першість введення в оркестрову партитуру такого специфічного штриха, як подвійне стакато, і наведений фраґмент — яскраве тому підтвердження. Натомість у сцені „Фокус" з балету „Петрушка" він доручає трубі прийом тремоло. Серед великих сольних епізодів відзначимо соло корнета з номера „В Арапа" та „Танець балерини з корнетом у руках".

Досліджуючи виражальний арсенал труби як солюючого інструмента в музиці XX ст., не можна оминути симфонічний доробок Артура Онеґґера.

Будучи прихильником лінеарного стилю письма з ускладненням інтонаційного змісту, послабленням ролі ладотонального центру, композитор саме духовим інструментам доручає невеликі кантиленного плану епізоди, котрі звучать на фоні загальних форм руху. Мелодія розпадається на окремі, часом контрастні ланки, які виконують різні інструменти. Як приклад наведемо соло труби у фіналі Першої симфонії:

5.



Загальновідомою є наявність у більшості симфонічних творів А. Онеґґера прихованої програмности. Рельєфність образного змісту досягається багатством звукозображальних прийомів, а також яскравою тембровою характеристичністю. Так, з пасажами дерев'яних духових пов'язаний лейтсимвол миру — пташки, дзвінкий тембр труби асоціюється з переможною ходою (кода симфонії № 2 для струнних та труби) або закликом до боротьби, рішучої та вольової протидії злу (побічна партія І частини Симфонії № 5 „Die tre re").

Одним з небагатьох випадків застосування труби як мелодичного інструмента є тема Largetto Четвертої симфонії А. Онеґґера. Звуки засурдинених труб, підсилених валторнами, асоціюються з далеким відлунням дзвону.

Загалом на трактування партії труби в симфонічних партитурах А. Онеґґера суттєво вплинули тенденції неокласицизму. Звідси емоційна стриманість, навіть холоднуватість, уникнення екзальтованого звучання інструмента у високому реґістрі, проте деяка нейтральність тембру у середньому реґістрі.
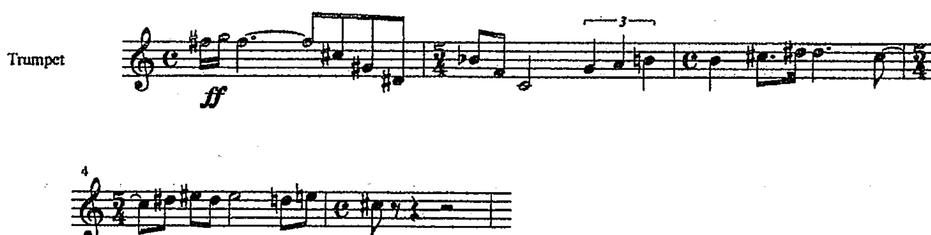
Значний вплив на розвиток виконавства на духових інструментах мала творчість Пауля Гіндеміта. „Гіндеміту [...] належить честь відродження та справжнього оновлення старовинних інструментальних форм, насамперед поліфонічних"[3],— зазначає Т. Лєвая. Особливо у симфонічній музиці

[3] Левая Т., Леонтьева О. Пауль Гиндемит.— Москва, 1974.— С. 222.

композитора вражають партії міді. Ганс Шнайдер відзначає „свідоме наближення П. Гіндемітом хоралів мідних інструментів до органного звучання“[4]. Верхню зону „органного регістру“ доручено трубам.
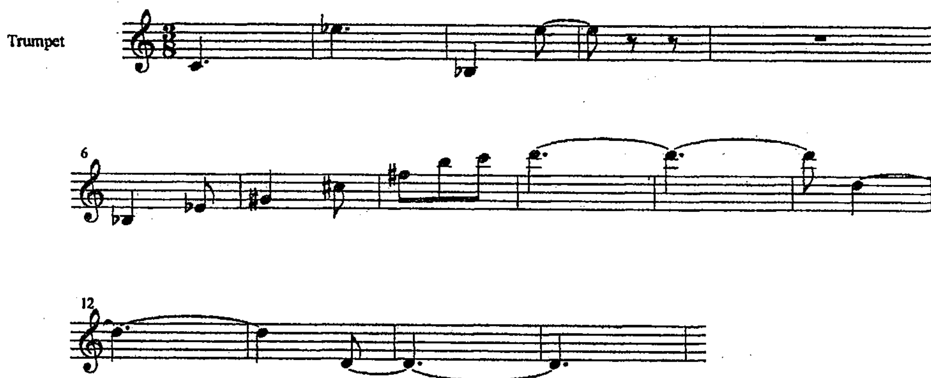
Найяскравіше використано трубу в симфонії „Гармонія світу“. Уже на початку твору трубою експонується тема, котра 13 разів поспіль проводиться різними інструментами. В основі теми — дві низхідні чисті кварти, що в сумі утворюють септиму. Саме ці інтервали стають конструктивною основою усіх тем симфонії (приклад № 6).

6.



Остинатний розвиток приводить до теми маршу, кульмінацією якої є соло двох труб на фоні дерев'яних духових. Вибагливо стрибкоподібна партія труби охоплює далекі регістри, що становлять значну виконавську проблему, діапазон інструмента охоплює крайні звуки звукоряду від fis малої октави до d^3, а відстань між регістрами значно зменшується за рахунок швидкого переходу з низького у високий протягом декількох тактів (приклад № 7).

7.



Солюючі можливості труби П. Гіндеміт демонструє і в камерній музиці. Серед найяскравіших взірців назвемо „Концертну музику для мідних та струнних“ (1931), „Концерт для труби, фагота та струнного оркестру“ (1948), „Сонату для труби та фортепіано“ (1939).

---

[4] Schneider H. Die Metallblasinstrumenten in der neunziger Jahren // Das Orchester (Mainz).— 1993.— N 3.— S. 239.

Якщо для оркестрової фактури П. Гіндеміта характерні квартові вертикалі, то оркестрова концепція Сергія Прокоф'єва акцентує терцеву структуру акордів, їх фонічні властивості. „Повнозвуччя великого оркестру, в якому більшість інструментів не мають обертонових тризвуків, залежить від розміщення голосів у середньому регістрі. Незаповненість регістрів оркестрової вертикалі Прокоф'єв долає завдяки використанню багатих обертонами мідних духових інструментів"[5],— зазначає М. Тараканов.

Полігармонічний комплекс досягається в оркестровій фактурі простим способом — через брак тембрової диференціації, акустичну автономію крайніх регістрів, оригінальні прийоми гри. Саме ці риси вирізняють індивідуальність звучання прокоф'євського оркестру. Навіть у тутійних епізодах він уникає тембрового та динамічного дисбалансу.
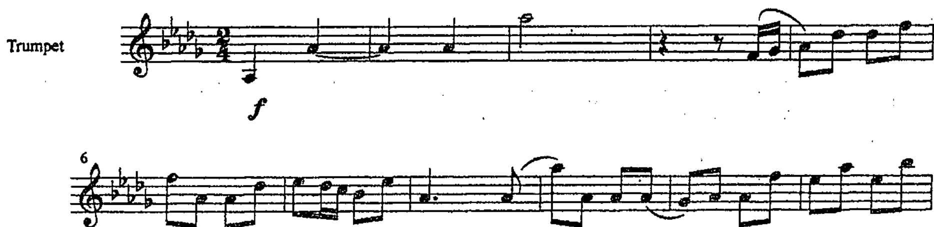
Особливістю оркестрової фактури С. Прокоф'єва є використання переміщень на широкі інтервали. Мелодична лінія часто насичується октавними стрибками, що є можливим завдяки безперервному відчуттю в кожній окремо взятій вертикалі чіткої обертонової основи. Яскравим взірцем у цьому випадку є соло труби з II частини Сьомої симфонії. Додаткові ускладнення — **динаміка (P) та високий регістр (cis³).**

8.
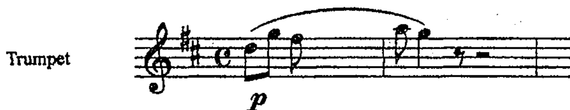


Ще однією ілюстрацією фонічних октавних переміщень у мелодії є соло труби з IV частини цієї ж симфонії.

9.



Ефект тембрової багатобарвности теми виникає в результаті її дроблення на окремі фрази, проведення яких доручено різним інструментам:

10.



---

[5] Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева.— Москва, 1986.— С. 64.

Виконання наведеного (з фіналу Сьомої симфонії) та схожих мотивів вимагає від оркестранта-трубача високої майстерности (враховуючи штрих legato, нюанс P, високий регістр та декілька десятків тактів пауз перед ним).

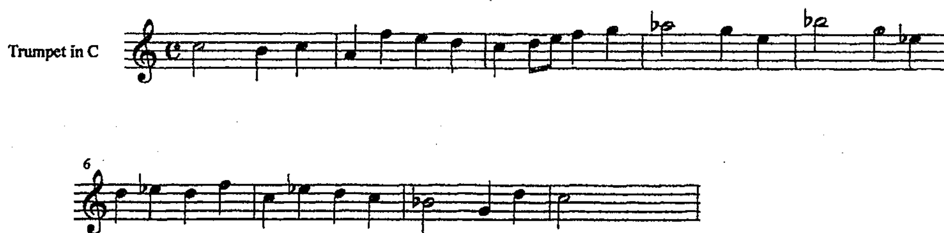
До партій труби у творах С. Прокоф'єва можна віднести спостереження В. Буяновського, котре, щоправда, стосується партії валторни: „Інструмент у Прокоф'єва то співає прозорі ліричні мелодії, то саркастично дзвенить металом. І кожен її звук — ніби сольний — завжди чути чітко"[6].

Ліричні мелодії широкого дихання доручає композитор мідним інструментам в оперній та балетній музиці. Особливо яскраво звучить труба в епізодах апофеозного характеру (аріозо Кутузова з опери „Війна і мир"). З різновидів труби С. Прокоф'єв використовує лише корнет („Скіфська сюїта").

Принцип індивідуалізації тембрів окремих інструментів у процесі розгортання музичної тканини, що притаманний російській композиторській школі, став підвалиною оркестрового мислення Дмитра Шостаковича. Уже в ранніх творах композитора значної ролі набувають епізоди ораторської декламації — їх автор доручає саме духовим інструментам. „Зважаючи на те, що важливим принципом оркестрового мислення Шостаковича стало використання конкретної групи інструментів для викладу або розвитку теми, виконання симфонічної музики композитора вимагає від оркестрантів-духовиків не лише високого технічного озброєння, але й значної фізичної витримки"[7],— пише Ю. Усов.

Тембр труби асоціюється у Д. Шостаковича з вольовими, мужніми образами. Саме тому труби з'являються переважно в кульмінаційних зонах розвитку окремої теми або частини твору. Вже у П'ятій симфонії група труб стає лейттембром героїки. Яскравою ілюстрацією принципу монологічности у Д. Шостаковича є соло труби у III частині Дев'ятої симфонії.

11.
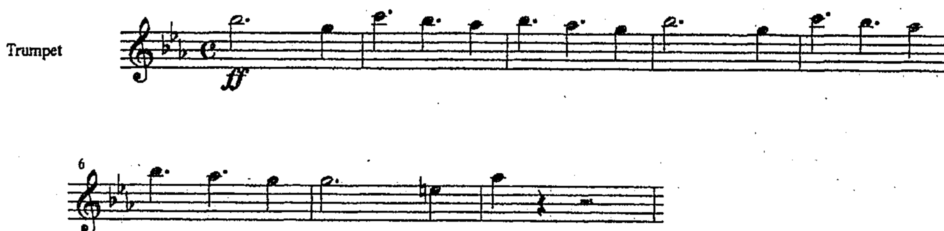


В XI, XII та XV симфоніях немає градацій між окремими партіями у групі труб. Характерним прийомом досягнення кульмінаційних вивищень є унісонне проведення теми. Сміливо ставиться Д. Шостакович і до робочого діапазону інструмента. Звук „c^3" стає часто вживаним:

---

[6] Буяновский В. Валторна.— Москва, 1971.— С. 64.

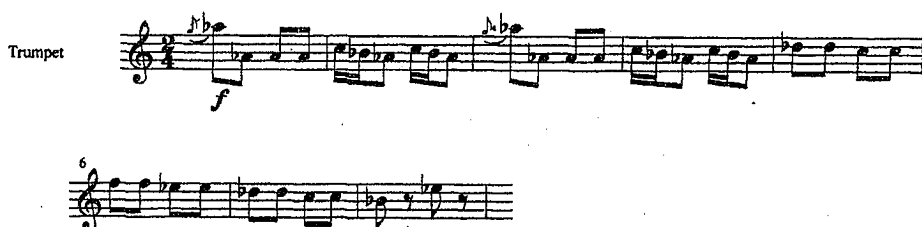
[7] Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах.— Москва, 1986.— С. 134.

12.
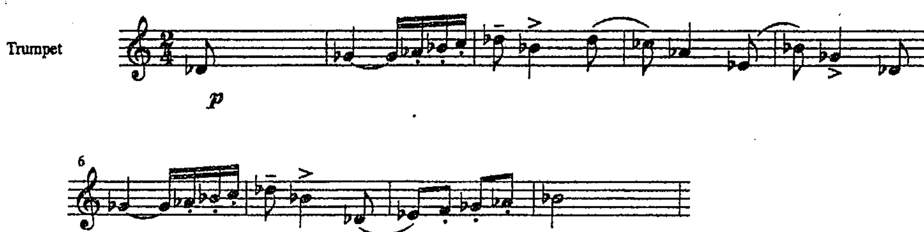


Вершиною віртуозно-характеристичного трактування інструмента є „Концерт № 1 для фортепіано, струнних та солюючої труби". Партія труби за різноманітністю штрихових та артикуляційних прийомів наближається до струнних. Її скерцозний характер межує з гротеском. Невипадково композитор саме трубі доручив озвучення цитати з фортепіанної сонати D-dur Й. Гайдна.

13.



Не менш характеристично постає партія труби у фіналі:

14.



Отже, солююча труба в симфоніях Д. Шостаковича постає у максимальному обсязі її технічних, штрихових, динамічних та регістрових можливостей. Вона відтворює широку гаму образів: від скерцозних, загрозливо-деспотичних до героїчних, патетично піднесених.

В останній третині XX ст. виконавство на трубі сягнуло своєї кульмінаційної межі. Новітні партитури пишуться з установкою на висококфахову підготовку, володіння найсучаснішими технічними прийомами, максимальну фізичну витримку. Особлива складність партій труби полягає у використанні стрибків на великі інтервали, частому застосуванні

звуків крайніх регістрів (як високого, так і низького), динамічній та віртуозній насичености, особливо фінальних частин твору.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що історія використання труби в оркестровій практиці першої половини XX ст. характеризується остаточним витісненням з оркестру натуральних інструментів; домінуванням новітніх прийомів та засобів виконавства на трубі; збагаченням технічного та тембрального діапазону; набуттям трубою статусу солюючого інструмента, що засвідчують Друга симфонія А. Онеґґера, „Поема екстазу" О. Скрябіна, „Концерт для фортепіано з оркестром" Д. Шостаковича. Не менш характерне зростання технічної складности партій труби та наближення їх до партій струнної групи оркестру, розширення меж оркестрового робочого діапазону інструмента (як у високому, так і у низькому регістрах), урізноманітнення його динамічних та тембральних властивостей.

Отже, труба у симфонічній музиці XX ст. не лише зарекомендувала себе як оркестровий інструмент з багатим технічним, тембральним та динамічним арсеналом, але й остаточно утвердилася у статусі солюючого інструмента.

Bohdan MOCHURAD

TRUMPET IN THE EUROPEAN MUSIC IN THE FIRST PART OF THE 20TH CENTURY

The history of the modern trumpet in orchestra playing is characterized by final displacement of natural instruments from orchestra and domination of new methods and means to play the trumpet in the first part of the 20th century. Alongside, an increase in technical and timbre range and becoming the solo instrument is directly connected with it.

The rise in the technical complication of trumpet parts and its nearing to the orchestra string group, extension of the limits of orchestra instrument working range and the diversity of its dynamic and timbre properties cannot be underestimated.

Consequently, the trumpet has not only represented itself as an orchestra instrument with a great variety of technical, timbre and dynamic features in the 20th century symphonic music but it also has obtained the status of a solo instrument.

Богдан КІНДРАТЮК

ЦЕРКОВНІ ДЗВОНИ Й ДЗВОНІННЯ У НАУКОВІЙ І МУЗИЧНІЙ СПАДЩИНІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Відображення у творчості українських композиторів і музикознавців церковних дзвонів і дзвонінь — одного з найособливіших чинників нашої історії культури, зокрема музичного мистецтва, що вплинули на мораль, звичаї та залишили після себе глибокі сліди у фольклорі й сприяли розвитку церковного співу, були підґрунтям розвою його багатоголосся, формування національної школи звуку[1] — поки що вивчено недостатньо. Якщо нині досліджується творчість російських композиторів (Михайла Глинки, Модеста Мусоргського, Олександра Бородіна, Миколи Римського-Корсакова, Олексія Скрябіна, Сергія Рахманінова та інших) на предмет відображення церковних дзвонінь — не стільки релігійного звукового атрибуту, а важливого художньо-композиційного елементу поняття національного в „культурі, і їхнє застосування в музичному мистецтві — такий же закономірний акт, як і застосування форм народної пісенної творчости“[2], то в українському музикознавстві щодо студіювання цієї проблеми непочатий край роботи. Це спонукає звернутися передусім до творчости С. Людкевича — автора першої в Україні музикознавчої дисертації, та ще й про звукозображальність у музиці, художника, професіоналізм якого формувався у час найбільшого розповсюдження дзвонів у Галичині, типового представника національної композиторської школи, масштабні твори якого потребували використання різних звукозображальних засобів, фольклориста, музичного критика, знавця творчости українських композиторів[3]. Саме з його теоретичних праць можна немало дізнатися про характеристику дзвонів і дзвонінь у музиці. Поясненням же відсутности у музикознавчій людкевиченіані згадок про них може бути не тільки неопублікованість ще донедавна усіх його праць та ідеологічні табу неда-

---

[1] Arro E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas.— Wisbaden, 1977.— S. 77. Автор висловлює сердечну подяку Юрію Ясиновському за привернення уваги до цього та інших джерел з історії дзвонів і дзвонінь.

[2] Ярешко А. Колокольные звоны — инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки: Сб. статей / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь.— Москва, 1978.— С. 74.

[3] Штундер З. С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. / Упоряд., ред., вступ. ст. і приміт. З. Штундер.— Львів, 1999.— Т. І (Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Серія: Історія української музики.— Вип. 5).— С. 5—28.

лекого минулого, а й заборона церковних дзвонінь у довкіллі, в якому виростали дослідники творчости С. Людкевича[4].

На художню діяльність особистости впливають не тільки місце народження, освіта та виховання, національність, суспільно-політичні й особисті події тощо, а й звукове довкілля („творчість музик є тісно зв'язана й залежна від нашого життя і музикування тої сфери, серед якої живуть"[5]). Свої переживання композитор різними прийомами втілює у творах цього „сконденсованого людського життя"[6]. На все це звертав увагу С. Людкевич також у своєму циклі монографічних статей про українських і російських творців музики[7].

Важко уявити звуковий образ українських сіл і міст, особливо кінця XIX — початку XX ст., без церковних дзвонінь. З часу прийняття християнства до початку Першої світової війни[8] зусиллями парафій, монастирів у церквах підібралися цілі комплекти дзвонів (від великих Благовісників до малих задзвінних). Набір дзвонів — як носій складної інформації, важливий комунікативний засіб і складова богослужіння — розширив можливості їх використання. Вони відрізнялися як яскравістю і різноманітністю тону і звуку, так і силою та можливостями ритмічних комбінацій. Водночас у набору дзвонів є ще один засіб виразности — звуковисотні співвідношення (поспівки) та фактура.

В українському богослужінні (до нього закликали дерев'яним билом, залізним клепалом чи дзвоном), що є, як мовив С. Людкевич, релігійно-драматичною містерією[9], окремі частини прийнято супроводжувати різними видами дзвонінь, причому у ряді випадків ці вимоги мають обов'язковий характер. Особливо багато дзвонилося в основних монастирських церквах, яких було немало у Галичині, адже тут богослужіння йшло цілодобово.

У спогадах Мирослава Антоновича про містечко Долину (дещо подібне до Ярослава, де провів дитячі роки С. Людкевич[10]) добре відображено

---

[4] Павлишин С. Станіслав Людкевич.— К., 1974 (Творчі портрети українських композиторів); Творчість С. Людкевича: Зб. статей / Упоряд. М. Загайкевич; Редкол.: М. Гордійчук (голова).— К., 1979; Творчість Станіслава Людкевича: Зб. статей / Ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якубяк (голова).— Львів, 1995; Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика Станіслава Людкевича.— Львів, 1999. Саме в останньому джерелі подана найновіша бібліографія досліджень творчости С. Людкевича (С. 124—125).

[5] Людкевич С. Українська музика в сьогочасний момент // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Львів, 2000.— Т. II.— С. 377.

[6] Людкевич С. Націоналізм у музиці // Там само.— Т. I.— С. 35.

[7] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. I.— С. 278—412.

[8] На мілітаристські потреби декількома реквізиціями було забрано більшість дзвонів: Справа реквізиції церковних дзвонів: Про Лист Міністерства Віросповідань і Просвіти від 21.07.1916 // Вісник Перемиської єпархії.— Перемишль, 1916.— Ч. IX.— С. 53—62; Поновна реквізиція церковних дзвонів // Там само.— С. 82—84. Між світовими війнами кількість дзвонів збільшилась, однак під час Другої світової війни їх знову реквізували.

[9] Людкевич С. Організація музичного виховання // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. II.— С. 297.

[10] Правда, Долина не згадується в „Історії України" Івана Крип'якевича, а „названий княжим іменем Ярослав над Сяном" (Крип'якевич І. Історія України / Відп. ред. Ф. Шевченко, Б. Якимович.— Львів, 1990 („Пам'ятки історичної думки України").— С. 54) аж 14 разів. В одній із чотирьох церков Ярослава був дзвін 1699 р. (Ярославщина і Засяння 1031—1947. Істор.-мемуар. зб. / Ред.-упоряд. М. Семчишин, співред. В. Бородач. Ред. кол. В. Бородач, П. Вигінний, В. Линяк та інші.— Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1986.— С. 70). Про давні дзвони ще XVIII ст. (їх було сім) у різних парафіях Ярославського деканату дізнаємося з розпорядження австрійських властей, яким ці церковні атрибути спершу звільнялися від реквізиції (Справа реквізиції церковних дзвонів...— С. 60).

майстерність дзвонарів, завдяки яким люди, почувши гомін дзвонів, відразу знали: дзвонять на Службу Божу, на похорон чи на сполох. Про одного з них він із захопленням пише: „Неймовірно, яку різноманітність звуків він умів видобувати із тих трьох дзвонів. Коли дзвонив на службу Божу, то спокійно вибивав по черзі звуки найбільшого, середнього й найменшого дзвону, подібно, як це робили й інші дзвонарі. Коли ж дзвонив на похорон чи на службу за померлих, тоді сталеві серця ледве торкалися криси дзвонів. Звуки були м'які й пливли спокійно, навіваючи сум. На Великдень крицеві серця вдаряли на повну силу в енергійному загостреному ритмі, здавалося, захлиналися з радості, співаючи з людьми: „Христос воскрес!!!" А коли дзвони били на тривогу, тоді їх звуки чергувалися в іншому порядку: за великим дзвоном спішив з особливим наголосом найменший дзвін, а за ним звучав якось нерівно середній, підкреслюючи якусь тривожну, але організовану несиметричність"[11].

Життя С. Людкевича змалку супроводжувала музика дзвонів. Чув він її і тоді, коли здійснював фольклорні експедиції та концертні поїздки по селах і містах краю (від Львова аж до Буковини й Закарпаття[12]); сприймав мистецтво дзвонарів у Львові, де ще з часів середньовіччя церковні й ратушні дзвони створювали своєрідне звукове довкілля[13]. Про розповсюдження дзвонів на Галицьких землях свідчать мотив дзвіниці на гуцульських кахлях, зображення там дзвонів[14]; різні способи дзвоніння відтворено в роботах українського маляра Ярослава Пстрака (1878—1916): *„Христос воскрес! (Дзвонар), Великдень (Христос воскрес!), Дзвін і ангелята, Дзвонар"*[15]. Насиченість звукового довкілля дзвонінням доби формування С. Людкевича як композитора й музикознавця віддзеркалена не тільки в усній народній творчості[16], а й у творах майстрів художнього слова[17], композиторів. Щодо останніх, то він 1908 р. у своїй дисертації зазначав: „Так широко вживані в сучасних операх і симфоніях дзвони та їх наслідування поширились (і застосовувалися в церквах), мабуть, тільки з VIII ст."[18] Характерні особливості цих народних музичних інструмен-

---

[11] Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Част. перша / Упоряд. і підгот. до друку Олега Долгого.— К., 2003.— С. 28—29. Автор висловлює щиру подяку Зоряні Валіхновській за привернення уваги до цього джерела.

[12] Кос-Анатольський А. С. П. Людкевич.— К., 1957.— С. 15.

[13] Зубрицький Д. Хроніка міста Львова / Перекл. з польс. І. Сварника; коментарі М. Капраля; ред. О. Шишки.— Львів, 2001 (Львівські історичні пам'ятки.— Т. 3).— С. 16, 155, 164, 437.

[14] Колупаєва А. Гуцульські кахлі: композиції на релігійну тему // Історія Гуцульщини.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 453—454.

[15] Ковтун В., Полегенький С. Творчість Ярослава Пстрака у поштовій листівці: Альбом-каталог.— Коломия, 2003.— С. 27, 29, 47, 75.

[16] Кіндратюк Б. Усна народна творчість про церковні дзвони й дзвоніння // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.— Івано-Франківськ, 2002.— Вип. IV.— С. 104—114.

[17] Кіндратюк Б. Церковне дзвоніння в прозових творах письменників Буковини та Галичини кінця XIX — початку XX ст. // Історія релігій в Україні: Праці XI міжнар. наук. конф. (Львів, 16—19 травня 2001 р.): У 2 кн.— Львів, 2001.— Кн. II.— С. 279—285.

[18] Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальности // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. І.— С. 66. За сучасними джерелами, дзвони в церквах Західної Європи почали використовуватися ще з VI ст. (Price P. Bell // The New Grove dictionary of music and musicians: 20 volumes.— London, 1980.— Vol. 2.— P. 434; Mahrenholz Ch., Glocken B. Abendland: Mittelalter und Neuzeit // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: 17 Bd.— München, 1989.— Bd. 5: Back—Bolivia.— S. 277).

тів, які також використовувалися для заклику чи биття на сполох під час стихійних нещасть, дали назву багатьом українським літературним виданням. Так, ще в 1878 р. Михайло Павлик завдяки активній допомозі Івана Франка[19] у Львові видав збірку „Дзвін" як неперіодичне продовження забороненого цензурою журналу „Громадський друг". У Києві 1907 р. засновано видавничу спілку „Дзвін" Володимира Винниченка, Юрія Тищенка й Лева Юркевича, яка випустила під такою ж назвою збірку, а у 1919—1921 рр. під маркою фірми „Дзвін" у Відні вийшла збірка літературних творів В. Винниченка та інших українських авторів. Літературно-науково-мистецький і громадсько-політичний місячник „Дзвін" соціал-демократичного напряму публікувався у Києві в 1913—1914 рр. Літературно-науковий журнал „Дзвони", фінансований митрополитом Андреєм Шептицьким, виходив у Львові в 1931—1939 рр. Тут же під назвою „Дзвіночок" видавався (1890—1914) ілюстрований часопис для дітей. Не випадково музикознавець справедливо відносив до феноменів людської культури „дзвін соборний, або шкільний дзвінок, які так часто асоціюються, символізують різні моменти життя"[20].

Приступаючи до характеристики звуконаслідувальної музики, С. Людкевич мовить: „З усіх наслідувань голосів природи я вважав вартим спеціального дослідження саме голоси звірів і птахів, пояснюється не лише найбільшою науковою потребою в такому дослідженні, але ще більше тим, що майже на всіх ступенях музичної культури ці наслідування становлять відносно багатий матеріал". Далі у примітці, ніби у своє оправдання, чому він не звертається до не менш багатого матеріалу, яким є звуки дзвонів у середовищі, зокрема музиці, дисертант зауважує: „Літературі й музиці античного світу звук дзвонів чужий. Зрештою, дзвін не є голосом природи, а скоріше самим музичним інструментом"[21]. Пізніше, у 1913 р., пишучи „енциклопедичний підручник основних відомостей із музики"[22], у розділі „Перкусійні* інструменти" С. Людкевич інформує про „звичайні дзвони (по змозі настроєні)", які „деколи уживаються в орхестрі, головно в операх"[23]. У 30-х роках XX ст. музикознавець знову писав про дзвін, зазначаючи, що в його звуці „нема ще повної рівномірности та правильности коливання і тому в ньому висота, як і протяжність, виступає не зовсім виразно"[24].

Усе ж перший український дослідник звукозображальности часто згадує дзвони й дзвоніння в дисертації та подальших дослідженнях, зокрема, використовує їх для обґрунтування своїх теоретичних викладів, привертає увагу до вагомости звуку дзвону в деяких творах (операх Луї

---

[19] У поетичних творах І. Франка 98 разів згадується слово „дзвін", 52 — „дзвонити", 34 — „дзвонить", 6 — „дзвіниця", 3 — „дзвонар" та інші (Лексика поетичних творів Івана Франка: Метод. вказівки з розвитку лексики) / Уклад. І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга.— Львів, 1990.— С. 59).

[20] Людкевич С. Проблема асоціації в естетиці // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. І.— С. 203.

[21] Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальности.— С. 66.

[22] Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики).— Коломия, 1921.— С. 4.

* Від лат. percussio — завдавання ударів, тобто йдеться про ударні музичні інструменти.

[23] Людкевич С. Загальні основи музики...— С. 89.

[24] Людкевич С. Основи музичної естетики // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. І.— С. 152.

Майяра „Дзвінок пустельника", Станіслава Монюшка „Страшний двір"), „що завдяки романтично-зачарованій обстановці набули великої привабливості (і для композитора і для публіки)"[25]. Водночас такі приклади, коли звук дзвону „у своїй патріархально-сімейній сфері виявляється далеко більш вагомим і сам по собі, і для цілого твору"[26], дали підставу С. Людкевичу обстоювати драматичну вмотивованість і появу у відповідному контексті музики окремих наслідувань довкілля, звукозображальнії деталі якої мають набувати певного значення для всього твору.

Серед двох найважливіших діаметрально протилежних елементів звукозображальности (наслідування звуків, шумів природи та тенденції музики до вираження почуття), виділених зачинателем українського музикознавства, відзначимо перше, яке „виникло з загального нахилу людської натури до наслідування і корениться глибоко в народній поезії і народній музиці, і під їх безпосереднім впливом з'являється також на початках професіональної музики [...] Сюди належать, зокрема, найулюбленіші наслідування голосів звірів і птахів, далі дзвонів та інструментів [...] Я маю на увазі вокальні (ономатопейні) наслідування [...], далі також чисто технічні інструментальні штучки [...], органні реґістрування та ін."[27]

В українських народних піснях, які чув С. Людкевич, і в редагованих та виданих ним двох томах „Галицько-руських мелодій", інших збірниках музичних фольклорних творів, що побачили світ завдяки йому, часто трапляються слова „дзвін", „дзвонити" передусім як мотив всезагальної радости чи смутку. Звичайно, не всякі згадки про дзвони й дзвоніння слід розуміти буквально, адже для усної народної творчости характерне органічне поєднання реалістичної конкретности із символічно-метафоричною образністю, широка й містка типізація. Але це тільки засвідчує велику поширеність цих церковних належностей, які стали поважним атрибутом повсякденного життя. Не випадково, як відзначав митець, у піснях найбільш точно, правдиво відображено народний побут, життя та найправильніше показано „значення історичних фактів, які пройшли над Україною"[28].

Про ознайомлення С. Людкевича зі студіями, в яких на ґрунті великого, але взятого головним чином із тогочасної німецької музики матеріалу розглянуто з акустичного боку наслідування дзвонів (окрім бурі й частково пташиних голосів), свідчить покликання на дослідження Гайнріха Вельфліна (Heinrich Wölfflin)[29] (1864—1945) „Zur Geschichte der Tonmalerei". З його технічно-акустичними висновками щодо наслідувань цих ідіофонів С. Людкевич погоджувався, однак деякі художньо-естетичні зауваження тут здавалися „дуже неточними, а деколи навіть сумнівними"[30]. За приклад служить фраґмент, яким німецький автор хотів естетично пояснити своєрідну ладовість похмурих звуків дзвону в „Жалібному марші"

---

[25] Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальности.— С. 98.

[26] Там само.

[27] Там само.— С. 64.

[28] Людкевич С. Про красу української народної пісні // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. І.— С. 212.

[29] У роботі С. Людкевича помилково вказано ініціал „Е." (див.: Два причинки до питання розвитку звукозображальности.— С. 63).

[30] Там само.— С. 65.

з b-moll-ної сонати Фридеріка Шопена (їх С. Людкевич ще характеризує як „голосіння траурного дзвону“[31] в цьому творі).

Прочитавши „Пісню про дзвін“ Фрідріха Шіллера, у якій він асоціює різні звучання дзвону з усякими моментами в житті людини, С. Людкевич, ґрунтуючись і на власних спостереженнях, привертає увагу до неоднакового й ориґінального звукового забарвлення дзвону в житті людини („подібно до шіллерівського дзвону в житті людини — дістає на різних ступенях і в різних галузях музичної культури різне й своєрідне звукове забарвлення“[32]). Тому композитор, як зауважував С. Людкевич, для акцентування на основному настрої характерного „в музичних картинах співу пташок, як і дзвонів та інших звуків природи [...] має в розпорядженні лише *чисто музичні засоби: доцільну мелодичну стилізацію й доповнення, контрапунктичну і гармонічну обробку* та інші *колористичні* засоби“[33].

С. Людкевич пише про використання дзвонів як народних музичних інструментів, які супроводжували танці, спів. Він згадує, приміром, про добру ілюстрацію дзвоном, барабаном і тріскачкою пантоміми готентотів „Полювання на горилу“, „ще важливішу ілюстративну роль має музика в явайських і китайських маскових грах, де вона (складаючись головним чином з ударних інструментів та дзвонів, почасти також струнних і сопілкових інструментів) наслідує в „невиносний“ для нашого вуха спосіб не тільки завивання бурі, дзюркіт води, воєнні сцени, але й зображує сцени смерті“[34]. Про використання в українській музиці дзвону як супроводжувального інструмента С. Людкевич інформує в рецензії (1925) на виступи хору Дмитра Котка. Тут відзначається, що „ідеальне зіспівання хору проявляється особливо у виконуванні простонародних характеристичних жанрів, легкої простолінійної мелодики і гармоніки (як щедрівка із дзвонами... й ін.)“[35].

Для нинішніх музикологів у їхньому аналізі звуконаслідування різних дзвонінь в усній народній творчості корисним може бути виділення С. Людкевичем серед технічних художніх засобів та стилістично-формальних особливостей різновидів музичного наслідування вокальними, інструментальними та вокально-інструментальними засобами, які не тільки виявляють різні принципи й навіть відмінні характеристики, а й генетично деякою мірою пов'язані з різними ступенями історичної еволюції. Вокальне імітування „походить від спільного для всіх часів і зон джерела — примітивної манери наслідування — і зберігає істотні ознаки свого походження в усіх формах свого розвитку в професійній музиці [...] Воно шукає, як правило, своєї природної мовної підтримки (часто запозиченої безпосередньо з фольклору) — *ономатопеї*, що *йшла в парі* з довгим філогенетичним розвитком, і не тільки *додає* потрібний для наслідування *темп* та *підтримує ритмічно-мелодичну форму* голосу природи, а й пе-

[31] Людкевич С. До деяких питань музичної естетики // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. I.— С. 200.

[32] Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальности.— С. 119.

[33] Там само.

[34] Там само.— С. 133—134.

[35] Людкевич С. Хор Котка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. II.— С. 491.

реважно містить у собі наївне й конвенціональне *визначення понять* голосів природи та в цей спосіб, правду кажучи, доводить їх до нашої свідомости (бім—бом = дзвін, тра—рі—ра = труба [...])"[36]. Також, на наш погляд, появу в українській мові самого слів „дзвін", „дзвонити", їхню етимологію можна краще пояснити, якщо користуватися студіями С. Людкевича, зокрема в яких ідеться про тісний зв'язок „мови й музики ономатопеї, яка так само добре передає ритм і барву мови, як і музичний ритм та барву слова"[37].

Аналізуючи мелодійність поезій Тараса Шевченка, С. Людкевич привертає увагу до алітерацій (повторення однорідних приголосних звуків у вірші, реченні, строфі) знакових груп на початку або всередині слова, при цьому прикладом є ті фраґменти, у яких йдеться про дзвони: „*Задзвонили* в усі *дзвони* по всій Україні; // Закричали гайдамаки: „*Гине* шляхта! *гине*!"[38].

Характеризуючи складові чинники композиторської творчости Миколи Лисенка та привертаючи увагу до характеру й прикмет його таланту й стилю, музикознавець удається до критичного розгляду ориґінальних солоспівів і ансамблів з фортепіано композитора, які займали в „спадщині Лисенка домінуюче місце і виповнюють усі фази його творчости від року 1871-го до смерти" і які, „мабуть, були тією стихією, що в ній найлегше і найкраще виявлявся природний талант композитора"[39]. При цьому відзначається, що очевидні різноманітні відмінності в солоспівах мають „*технічна фактура і роль фортепіанного супроводу пісень*"[40]. Серед зразків „для ілюстрації різних деталей тексту можна навести дзвони у вступі до „Молітесь, братіє" Лисенка"[41] (цей твір С. Людкевич відносить до п'яти його „найкращих солоспівів, які слухали ми колись з дріжжю"[42]). Також серед прикладів „принагідної ілюстрації співаного тексту", на які вказує дослідник, зокрема, коли „супровід стає під технічним оглядом розвинений повніше і менше або більше виразно співпрацює в мистецькому завданні при музичній ілюстрації змісту"[43], є велика інтродукція та закінчення цього ж солоспіву, де в акомпанементі виразно чуються „монастирські богослужбові дзвони"[44].

Обґрунтовуючи можливість використання нових засобів виразности в музиці, С. Людкевич звертає увагу на цікаве використання цілотонової системи М. Мусоргським. З приводу цього пригадуються зразки з „Бориса Годунова", де ефективно ілюструється звуковий тембр „дзвонів, у сцені коронації, двома перемінними остінатними септакордами *as—c—es—ges*

---

[36] Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальности.— С. 121.

[37] Там само.— С. 72.

[38] Людкевич С. Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. І.— С. 232.

[39] Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка (Спроба аналізу) // Там само.— С. 355.

[40] Там само.— С. 360.

[41] Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального стилю // Там само.— С. 180.

[42] Людкевич С. Виступ на III з'їзді Спілки радянських композиторів України. 26.III.1956 р. // Там само.— Т. II.— С. 693.

[43] Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка (Спроба аналізу).— С. 361.

[44] Там само.

і a—c—d—fis“[45]. У нотному прикладі, що ілюструє сказане музикознавцем, навіть помічено в партії фортепіано „(дзвони)“[46]. Характерно, що головну силу цієї опери С. Людкевич також убачав „у збірних народних сценах, таких, як перед Кремлем з процесійно-колокольними ефектами“[47].

Музикознавці твердять, що наслідування дзвонінь часто не було свідомим задумом композиторів у плануванні творів, просто дзвонова музика настільки міцно ввійшла у свідомість людей, передусім музикантів, що її вплив часто не усвідомлювався[48]. Нині можемо тільки гадати, що з характерних прийомів гри на дзвонах, їхні співзвуччя тощо С. Людкевич із метою вирішення художніх завдань спеціально вводив у музичні твори, а що підсвідомо. У монументальній кантаті-симфонії „Кавказ“ (слова Т. Шевченка) третя частина „Хортам, гончим слава!..“ побудована на шорстких, неприємно-гострих мелодичних ходах, що можуть, на наш погляд, імітувати дзвоніння (їх теж використовували для хвали російських царів). Підтвердженням цього є „громіздкі, незграбні звучання, сповнені зовнішньої пишноти“[49]; завершення цього розділу твору „гротесково-іронічною „славою“ царям“[50]. Дзвоніння може нагадувати „настирливе вистукування квінт, різке звучання фанфар [...], гіркі репліки хору“[51]. У фіналі кантати-симфонії звуки литавр нагадують уже удари великих соборних дзвонів, які віщують благу вість. Усе це не випадково, адже „поезії Шевченка [...] вимагають [...] музики, що подібно ілюструвала б та давала б тонкий вираз нюансам змісту“[52].

Дослідниця фортепіанної творчости С. Людкевича Галина Брилинська-Блажкевич відзначає збагачення ним фортепіанної звукової палітри прийомами оркестрового виконавства, зокрема, на кшталт *quasi timpani*[53], що, на наш погляд, часом можна трактувати як імітацію дзвонінь у різних життєвих ситуаціях, відображення всезагальної радости, смутку тощо.

Прикладом орієнтації деяких народних пісень на музику дзвонів служить відома в багатьох варіантах „Дубінушка“. Уже її текст, що ніби закликає до поштовхів, психогенетично й асоціативно уподібнюється до ударів дзвонів, а маломотивна структура мелодії (*а а в а*) є типовою для їхнього повторюваного звучання[54]. Ряд поспівок із цього твору використано С. Людкевичем у симфонічній поемі з хором „Каменярі“, які саме допо-

---

[45] Людкевич С. Цілотонова система і спроби використання її для нової музичної виразовості // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. І.— С. 191.

[46] Там само.

[47] Людкевич С. З театру. Великий міський театр: „Борис Годунов“, опера Мусорґського // Там само.— Т. II.— С. 515.

[48] Arro E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung.— S. 146.

[49] Пархоменко Л. Кантати і поеми для хору // Історія української музики: В 6 т./ С. Грица, М. Загайкевич, А. Калениченко та ін.— К., 1990.— Т. 3: Кінець XIX — початок XX ст.— С. 138.

[50] Історія української дожовтневої музики / За заг. ред. та впоряд. О. Шреєр-Ткаченко.— К., 1969.— С. 564.

[51] Там само.

[52] Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. І.— С. 240.

[53] Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика Станіслава Людкевича.— С. 87.

[54] Arro E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung.— S. 123.

магають виділити одну з двох різних тематичних сфер: основну — мужню, бойову, закличного характеру[55].

Не випадково фахівці відзначають, що в „музиці Людкевича завжди [...] яскраво звучить „симфонізована" інтонація часу"[56], адже композитор був свідком і учасником багатьох подій людського і мистецького життя. Наприклад, у його хоровому творі на слова І. Франка „Вічний революціонер" стислий, короткий афористичний матеріал крайніх частин, що ґрунтується на інтонаціях і ритміці закличних пісень[57], нагадує удари сполошного дзвону, що ще з часів Галицько-Волинського князівства закликав людей нашого краю до боротьби[58]. Клич до неї знайшов яскраве вираження у словах *„Ударив дзвін пора і час!"* кантати С. Людкевича „Останній бій", написаній на власну поезію (опублікована ще в 1902 р. без прізвища автора[59]).

У кантаті для хору й симфонічного оркестру „Наймит" нагадує почергові удари різних дзвонів поступове виконання чоловічою та жіночою партіями хору в ритмі маршу фуги „Ори, ори, співай!" із закличними інтонаціями (у кантаті, записаній на платівку хоровою капелою „Трембіта" (керівник Володимир Пекар, диригент Дем'ян Пелехатий), у чоловічій партії навіть спершу вчувається сполошне *„Борисъ, борисъ, співай!"*[60]).

Вивчаючи композиторську творчість С. Людкевича, зокрема на морфологічному рівні, й привертаючи увагу до музичного втілення ключових слів, Ярема Якубяк серед наведених прикладів звуконаслідування вказує на солоспів „Подайте вістоньку" (слова Олександра Олеся)[61]. Тут такі ключові слова, як „Великодні дзвони" — „Христос", утворюють асоціативний ряд, що знаходить відповідне відображення у музиці композиції[62].

В обробці С. Людкевича української народної пісні „Ой ходив чумак" для мішаного хору *a cappella*[63] при виконанні перших двох рядків п'ятого куплету *„Ой ударили // У великий дзвін"* композитор спеціально не виділяв цього місця, тому інтерпретатор твору має можливість тільки виконавськими засобами (акцентування окремих звуків у чоловічій партії, зміна динаміки тощо) розкрити зміст слів.

Більше наслідувань звучання дзвонів чується у гармонії та окремих мелодійних мотивах фортепіанного супроводу й хорових партій „Балади про Бондарівну" (обробка С. Людкевича для мішаного хору)[64]. В останній частині твору, характер виконання якої зазначений автором як *molto*

---

[55] Білинська М. Симфонічна музика С. П. Людкевича // Творчість С. Людкевича.— С. 32.

[56] Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича // Там само.— С. 56.

[57] Пархоменко Л. Хорові твори С. Людкевича // Там само.— С. 90.

[58] Галицько-Волинський літопис // Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Махновця.— К., 1989.— С. 152.

[59] Загайкевич М. Композитор і час // Творчість С. Людкевича.— С. 8.

[60] Людкевич С. Наймит. Кантата для хору і симфонічного оркестру // Мелодія. ГОСТ 5289—73 Стерео 33 С10—06205—06.

[61] Людкевич С. Подайте вістоньку // Людкевич С. Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано.— К., 1969.— С. 59—60.

[62] Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія.— Львів, 2003.— С. 184.

[63] Людкевич С. Ой ходив чумак // Українські народні пісні в обробці для хору.— К., 1968.— С. 64.

[64] Людкевич С. Балада про Бондарівну // Там само.— С. 16—17.

moderato, espressivo, на її початкових чотирьох тактах як удари великих дзвонів у чоловічій партії на „Гм..." звучить акцентована квінта, на другу акцентовану долю у цих же тактах, ніби удари менших дзвонів, вступають другі сопрано. Цей спів дублюється супроводом фортепіано, що створює своєрідний фон для співу мелодії „*У неділю в Богуславку музики не грали*", а підтекстово виразно сприймається, що звучала тільки дзвонова музика. Віддзеркаленням поминальних дзвонів звучить в останніх трьох тактах, коли хор уже мовчить, басовий інструментальний супровід і завершальний акорд (як традиційний удар похоронних дзвонінь „у всі").

Уболіваючи за вдосконалення церковного співу, С. Людкевич часом чомусь послуговувався терміном „церковна музика" й не згадував при цьому про дзвоніння (публікації 1921, 1922, 1939 pp.)[65]. Однак з урахуванням синтетичности богослужіння та входження до нього важливим складником дзвонінь нині, коли стає щораз більше дзвонів при храмах і ці ідіофони не завжди вміло використовуються, посилюється актуальність заклику музичного просвітителя, висловленого на Першому українському педагогічному конгресі (1935) щодо мистецької музики і співу „поважного церковного стилю", які повинні „понад всякий сумнів причинитися до розбудження релігійного духу і настрою"[66].

Звернення до творчости С. Людкевича, який відзначав акустичний феномен дзвону як специфічного ударного музичного інструмента та його звуки як важливу складову довкілля, наведені ним приклади про дзвони й дзвоніння не тільки доповнюють наші відомості про їх значення у житті людини, а в кінцевому підсумку сприяють кращому їх використанню та сприйняттю у музичному мистецтві, зокрема церковному, допомагають глибшому вивченню віддзеркалення дзвонів і дзвонінь у народних піснях і творах українських композиторів — запоруки становлення вітчизняної кампанології. Сам митець у своїх композиціях умотивовано застосовував відображення характерних звучань цих ідіофонів, що набувало значення для всього твору, зокрема як символ різних моментів у житті людини.

Bohdan KINDRATIUK

CHURCH BELLS AND BELL-RINGING IN THE SCHOLARLY AND MUSICAL HERITAGE OF STANISLAV LIUDKEVYCH

While studying S. Liudkevych's creative activity one gets to know more about bells and bell-ringing. It makes their usage and perception in music, especially in clerical music, easier; contributes to deeper studying of the reflection of bell-ringing in folk songs and in works by Ukrainian composers, which results in creating national campanology. The composer himself reasonably applied the reflection of the specific sounding of these idiophones, which gave some peculiar meaning to the whole musical composition, symbolizing various moments in human life.

---

[65] Людкевич С. Церковна музика // Людкевич С. Загальні основи музики...— С. 112; його ж. Справа нашого церковного співу // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. II.— С. 244—248; його ж. Передмова до „Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних напівів" // Там само.— С. 249—251; його ж. З нових видань. Канти із Почаївського Богогласника // Там само.— С. 252 й інші.

[66] Людкевич С. Організація музичного виховання.— С. 297.

Гельмут ЛЬООС

КОМПОЗИТОР ЯК ГЕРОЙ І АНТИХРИСТ. ДО ПИТАННЯ ПРО МИСТЕЦЬКУ ОСОБИСТІСТЬ І СВІТОГЛЯД РІХАРДА ШТРАВСА*

„Такі люди, як ми, не повинні йти на поступки"[1]. З цього речення, яке Ґустав Малер написав до Ріхарда Штравса в 1894 р., проглядає надзвичайна впевненість у собі. Воно з'ясовує також зрозуміння Ґ. Малером рішення Р. Штравса не диригувати концертом пам'яти Ганса фон Бюлова 26 лютого 1894 р. в Гамбурзі, оскільки запропонована ним програма з творів Г. Бюлова („Нірвана") Ф. Ліста і Р. Вагнера була відхилена. Якщо з музикознавчого погляду симфонічна „візія настрою" Г. Бюлова, написана ним у 1854 р., була цілком співзвучною творчості Ф. Ліста і Р. Вагнера, то з особистих мотивів застереження проти програми можна цілком зрозуміти, оскільки пікантні, щоб не сказати скандальні, стосунки цих трьох осіб були в суспільстві загальновідомими: Г. Бюлов був одружений з дочкою Ф. Ліста Козімою, котру брутальним чином відбив від чоловіка Р. Вагнер (примітка перекладача.— *Л. К.*). Однак обидва композитори, Р. Штравс і Ґ. Малер, не могли збагнути, як можна взагалі брати до уваги такі міщанські застереження у формуванні програми. У мистецтвознавчих дослідженнях подібні аспекти розкриваються також доволі рідко, оскільки вони не справджують очікування, які плекаються суспільністю щодо мистців. Значно частіше композитор виявляє повне усвідомлення свого генія, яке не передбачає уважного ставлення до оточення, цілком навпаки, виклик публіці розглядається як умова справжнього мистецького духу.

Ця особливість романтичного світогляду музиканта виводиться з доволі своєрідних уявлень. У Німеччині таке розуміння музики мало на меті її „обожествлення" і надання своєрідної релігійної функції, так що термін „музика як мистецька релігія буржуазного (бюргерського) суспільства" останніми роками щораз сильніше стверджується у науковій свідомості. Фактично це явище має менше значення для початку XIX ст., як би сильно його не лаяли, оскільки тоді воно лише зароджувалось завдяки Вільгельмові Гайнріху Вакенродеру та Ернстові Теодору Амадею Гофма-

---

* Переклад: Loos Helmut. Der Komponist als Held und Antichrist. Zu Richard Strauss' Künstlerbild und Weltanschauung // Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk / Hrsg. von M. Heidemann, M. Herrmann und S. Weiss.— Laaber, 2002.— S. 9—16.

[1] Лист Ґустава Малера до Ріхарда Штравса від 26 лютого 1894 р. Цит. за: Mahler Gustav. Richard Strauss. Briefwechsel 1888—1911 / Hrsg. von Herta Blaukopf.— München; Zürich, 1980.— S. 31.

ну, проте ще не отримало свого вагомого суспільного значення. Набагато більше це розуміння стверджується в останніх десятиліттях XIX ст. і надалі з усією потужністю проривається у XX ст. — якраз у той час, коли жив і творив Ріхард Штравс. Релігійний пафос помітний уже в симфоніях Йоганнеса Брамса та Антона Брукнера, а Ґустав Малер і Ганс Пфіцнер є його найяскравішими представниками. Хоч Р. Штравс звертається до традиції симфонічної поеми (тобто спирається на естетичні засади творця цього жанру Ференца Ліста), проте і він не залишається поза межами впливу цієї тенденції часу.

Фактично симфонічні поеми Р. Штравса самі по собі набагато менше втілюють сформовану на той час ідею музики як релігії, аніж твори згаданих композиторів, радше вони відображають, відповідно до принципу звукопису, ситуацію мистця того часу і таким чином виражають власну авторську концепцію мистецтва як релігії[2]. Р. Штравс не просто підносить роль композитора як соціально значущої особистости, яка суттєво впливає на життя людей, та ще й особисто, на власному прикладі втілює її з великою незалежністю і чарівливістю поводження (за деяких обставин, однак, з жорсткою рішучістю — наприклад, у фінансових питаннях), він прославляє її у своїх симфонічних поемах „Смерті і просвітленні" („Tod und Verklärung"), у якій ідеться, за словами самого Р. Штравса, про „смертну годину людини, що прагнула до вищих цілей, а отже, про мистця"[3], а потім ще й у „Житті героя" („Heldenleben") та у „Домашній симфонії" („Symphonia domestica"). Поза мистцями він охоче вибирає для сюжетів інших надзвичайних людей — героїв або виняткових особистостей, які виділяються з маси: це розпочинається з 1886 р. „Макбетом" і переходить через „Дон-Жуана", „Тіля Уленшпіґеля", „Так говорив Заратустра" („Also sprach Zaratustra") аж до „Дон-Кіхота". Показовим є вибір Заратустри з філософської праці Фрідріха Ніцше, який привабив його ідеєю „надлюдини". Його останній оркестровий твір „Альпійська симфонія", написаний у 1911—1915 рр., у своїй основі теж спирається на ідеї Ф. Ніцше. Релігія мистецтва, яку Р. Штравс відображає у сукупності своїх симфонічних поем, не припускає думки про „найменших" серед людей, які нас оточують, яким треба допомагати з християнським смиренням, він набагато натхненніше прославляє „прогресивно" спрямованих героїв, кожен з яких, як і личить самостійному громадянинові або генієві, покладається тільки на власні сили і сам для себе створює правила. Це є саме та бюргерська віра у прогрес, яка була сформульована німецьким ідеалізмом і довіряла лише прогресу людства, а саме його духовному і моральному розвиткові, що досягається насамперед через освіту. При всій їдкій іронії, з якою Ф. Ніцше трактував ідеалізм, саме в ніцшевській „надлюдині" особливо чітко формується думка про людину, яка знає, чого прагне, і ця думка захоплювала і Ґ. Малера, і Р. Штравса.

---

[2] Пор.: Floros Constantin. Psychodramen, tönende Autobiographie und illustrierende Programmusik — Zu Richard Strauss' Tondichtung // Strauss Richard. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Kongreßbericht zum 6. Internationalen Gewandhaus-Symposium anläßlich der Gewandhaus-Festtage in Leipzig vom 29. September bis 1. Oktober 1989 (Dokumente zur Gewandhausgeschichte.— Bd. 8).— Frankfurt u. a., 1991.— S. 36—40.

[3] Цит. за: Strauss Richard. Tod und Verklärung. Symphonische Dichtung Op. 24.— London u. a., 1974 (Edition Eulenburg.— N 442).— S. VII.

Анетта Унгер доводить на прикладі симфонічних творів Р. Штравса („Так говорив Заратустра") і Ґ. Малера (Симфонія № 3), як сильно впливали ідеї Ф. Ніцше у 1890-х роках на обох композиторів[4]. Коли Р. Штравс виконав свою оперу „Гунтрам" з її фінальною сценою, це спровокувало розрив з Байрейтом[5] (Байрейт — місто, у якому Р. Вагнер прожив останні роки свого життя і за підтримки короля Баварії Людвіґа вибудував театр спеціально для постановок своїх опер.— *Л. К.*), а вже його симфонічні поеми являють собою відверте визнання того, що відбулось остаточне розмежування між ним і Р. Вагнером. Вальтер Вербек встановив, що деякі з гостро критикованих концертних путівників, у першу чергу путівник Артура Гана до „Заратустри", „були написані стисло, відповідно до вказівок самого Штравса", хоч дотепер й існували протилежні твердження[6]. Так от, у цьому путівнику вказується, що цей симфонічний твір „містить у собі провідну ідею — вчення про „надлюдину", Р. Штравс продовжує лінію „меланхолійних поетів", і це дозволяє його зіставити з подібним же твором, „що об'єднує в собі водночас поетичні і філософські думки, з гетевським „Фаустом" [...] деякі його риси можна знайти у штравсівських музичних творіннях"[7]. На основі ескізів В. Вербек простежує написання твору і спростовує твердження, що Р. Штравс від початку накидав план „Заратустри" і компонував згідно з цим планом, до чого схиляються інші дослідники його творчости, зокрема Н. дель Мар[8] і Ю. Лібшер[9]. Адже врешті-решт Р. Штравс утілює загальнішу ідею виняткової особистости, що знаходить свій вираз у „Заратустрі" і водночас дає змогу зрозуміти певне дистанціювання Р. Штравса від Ф. Ніцше.

Загальне здивування, яке викликав свого часу Р. Штравс, коли обрав програмою музичного твору філософське дослідження, дещо зменшилось завдяки вказівці на поетичні вартості праці Ф. Ніцше[10]. Ще більше переконувала публіку згадка про близькість Ф. Ніцше до музики, а особливо його окреслення свого дослідження („Так говорив Заратустра".— *Л. К.*) як симфонії. 6 лютого 1884 р. Ф. Ніцше писав до В. Вербека, що його „Заратустра" завершений ще чотирнадцять днів тому: „Якщо Ти, озираючись з фіналу, поглянеш, що, властиво, повинна висловити вся симфонія (дуже артистично, крок за кроком, так, начебто я будував башту) — тоді й Ти

---

[4] Unger Anette. Welt, Leben und Kunst als Themen der „Zarathustra-Kompositionen" von Richard Strauss und Gustav Mahler (=Europäische Hochschulschriften 68).— Frankfurt am Main, 1992. Див. також: Nikkels Eveline A. Mahler und Strauss und ihre Beziehungen zu der Philosophie von Friedrich Nietzsche // Strauss Richard. Leben, Werk...— S. 67—73.

[5] Schuh Willi. Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864—1898.— Zürich, 1976.

[6] Werbeck Walter. Die Tondichtungen von Richard Strauss.— Tutzing, 1996 (=Dokumente und Studien zu Richard Strauss. 2).— S. 8.

[7] Hahn Arthur. Also sprach Zarathustra. Tondichtung frei nach Fr. Nietzsche. У концертному путівнику: Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen (=Meisterführer.— N 6).— Berlin, [o. J.].— S. 109—127.

[8] Del Mar Norman. Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works.— Ithaca, 1986.— Vol. 1.— P. 134.

[9] Liebscher Julia. Richard Strauss. Also sprach Zarathustra. Tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche) für großes Orchester op. 30.— München, 1994 (=Meisterwerke der Musik. 62).— S. 30 u. ö.

[10] Hahn Arthur. Also sprach Zarathustra...— S. 109.

не зможеш подолати непереборного жаху і остраху". Роком пізніше, 31 липня 1885 р., Ф. Ніцше знову вживає музичне означення, звертаючись до Пауля Гайнріха Відемана: „Не опублікований і захований у таємниці відважний „фінал" моєї симфонії"[11].

Зневага до підлого натовпу, котра, як зворотний бік піднесеного культу генія, рідко коли бувала особливо яскраво окреслена у творах Р. Штравса, хіба що у розділі „Від потойбічних мешканців" із „Заратустри", виявилась виразніше у його опублікованих висловлюваннях. Так, наприклад, Р. Штравс доклав дуже багато зусиль до захисту авторських прав у зв'язку з постановою, яка торкалась відміни так званих „байройтських привілеїв Парсіфаля" (останньої опери-містерії Р. Вагнера.— ***Л. К.***) у 1913 р. У листі до Людвіга Карпата від 18 серпня 1912 р. Р. Штравс пише, що для нього у питанні про Парсіфаль ідеться про один „опорний пункт: респект для волі генія". Він обурюється слуханням справи у німецькому рейхстазі, під час якої до цієї теми звертались декілька разів, однак при тому „права бідолашних двохсот композиторів [...] зневажаються на благо двохсот тисяч німецьких трактирників". А далі йде образливий випад проти демократії: „А й не могло бути нічого іншого до того часу, поки дурнувате загальне виборче право залишиться незмінним і допоки голоси будуть рахуватись, а не зважуватись, допоки, наприклад, голос одного-єдиного Ріхарда Вагнера не вартуватиме ста тисяч, а приблизно десять тисяч пахолків разом не матимуть одного голосу"[12].

Процитоване твердження досконало збігається за змістом з ніцшевською позицією, котру філософ зазначив в „Антихристі": „Людство [тобто масу.— ***Л. К.***] слід опановувати силою, піднесеністю душі — і презирством"[13]. Подібне судження знаходимо у Р. Штравса значно пізніше, вже у 1945 р., коли він, підхоплюючи думки байройтця Ганса фон Вольцогена[14], говорить про „вічні духовні вартості" творінь Р. Вагнера, котрі „мовою сучасного оркестру, втілюючи германсько-християнський міф у досконалих музично-драматичних творіннях, завершує трититисячолітній розвиток культури". Щоб „оцінити їх у повному значенні, потрібна музична освіта, яку до цього часу могли запропонувати лише особливо здібні вихованці вищих музичних закладів. Решта людства сидить в опері чи на концерті тільки як так звана „чутлива до мистецтва публіка", тобто приблизно як десятирічна дитина, котрій представляють „Валленштайна" [Ф. Шіллера.— ***Л. К.***] китайською мовою"[15].

Себе самого Р. Штравс охоче визначає, також відмежовуючись у своїй самооцінці від Р. Вагнера, як грецького германця, відмовляючись

---

[11] Janz Curt Paul. Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden.— München; Wein.— Bd. 2.— S. 211 f.

[12] Strauss Richard. Zur Frage des „Parsifal"-Schutzes // Strauss Richard. Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Brief / Hrsg. von Ernst Krause.— Leipzig, 1980.— S. 40. Наступні наведені у статті документи і посилання цит. за Е. Ніккельсом: Nikkels Eveline A. Mahler und Strauss...— S. 69 f.

[13] Nietzsche Friedrich. Der Antichrist // Nietzshe-Werke.— Bd. 2.— S. 1163. Тут — передмова, останній абзац.

[14] Hanisch Ernst. Die politisch-ideologische Wirkung und „Verwendung" Wagners // Richard Wagner-Handbuch / Hrsg. von Urich Müller u. Peter Wapnewski.— Stuttgart, 1986.— S. 634.

[15] Strauss Richard. Über das humanistische Gymnasium // Strauss Richard. Leben, Werk...— S. 97 f.

при тім від будь-якої християнської традиції, хоч він сам відчував огиду до Ф. Ніцше власне через таку „антихристиянську" позицію. Яким чином проходить провідна ідея про мистецький геній через усю його творчість, з'ясовується уже на основі симфонічних поем „Смерть і просвітлення" (1889) і „Так говорив Заратустра" (1895—1896). Вона ж яскраво продовжується, але з виразними автобіографічними вказівками, у „Житті героя" (1897—1898). Тут композитор Р. Штравс цілком однозначно представляється як герой нового часу, дещо іронічний ухил, передбачений автором, важко вловити. Радше помітне для шопенгауерівського песимізму в новій редакції завершення цієї поеми, котре вирішується як образ досконалого подолання внутрішніх супротивників — сумніву, відрази, і котре настає після перемоги над зовнішніми ворогами[16]. Мужність героя через це утверджується ще сильніше, його позиція виявляється вказівкою правильного розуміння гумористичного антиподу до „Життя героя": „Дон-Кіхот" і „Життя героя" були настільки явно задумані як прямі протилежності, що особливо „Дон-Кіхот" може бути цілком і повністю зрозумілим лише поряд з „Життям героя"[17]. Так писав Р. Штравс у листі до М. Кагеля. І як інакше можна було б тлумачити його слова, як не апофеоз виняткової особистости.

Показово при тім, що автобіографічні параметри „Життя героя" і „Домашньої симфонії" (1902—1903) у концертних путівниках того часу не обговорюються — це свідчить про дискретність сучасників. Проте сам Р. Штравс цілком відверто говорить про програму „Домашньої симфонії" як про день із життя власної родини в інтерв'ю для „Musical Times" у 1903 р., а роком пізніше занотовує у записнику: „25 травня 1902 р., острів Вайт: ідея родинного скерцо з подвійною фугою на три теми: „симфонічний авто- і фамільний портрет"[18]. Велика музична винахідливість, з якою зображається цілком буденна ситуація, від самого початку викликала несприйняття публіки. Проте і в цій симфонії йдеться лише про ряд апофеозів (виняткової особистости митця.— *Л. К.*), які перед тим виступають у симфонічних поемах, отже, вона постає як наступний щабель прославлення мистецького духу.

Якби хтось при тім дійшов висновку, що на цьому згадана ідея доходить до завершення, яке вже ніщо не перевищить, то його мали б переконати у протилежному новіші дослідження „Альпійської симфонії". Згідно з опрацюванням В. Вербека та ще більш докладним Р. Байройтера, позірно така невинна „Альпійська симфонія", як прийнято вважати, наївне зображення природи, в котрій, як написано у давнішій літературі, бракує „чогось глибокодумного, трансцедентального, метафізичного"[19], повертається до створеного у 1899 (В. Вербек) чи в 1900 р. (Р. Байройтер)

---

[16] Виразні паралелі до наведеного спостереження, тобто до декларування саморозвитку виняткової особистости через випробування творчістю у програмних опусах, можна знайти і в інших композиторів, навіть дещо раніших від Р. Штравса, наприклад, у Й. Брамса. Особливості художнього мислення митців цього періоду чітко простежуються також і в інших видах мистецтв, і тут доцільним буде порівняння з художником Максом Клінгером. Див. про це: Brachmann Jan. „Ins Ungewisse hinauf..." Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation.— Kassel, 1999.

[17] Цит. за: Werbeck Walter. Die Tondichtungen...— S. 158.

[18] Там само.— S. 173.

[19] Там само.— S. 183.

плану симфонічної поеми „Трагедія мистця“ або, точніше, „Трагедія життя і любови пам'яти Карла Штауфера“. Отож знову виявляється авторське ставлення до долі мистця, і ця програма, яку слід узяти до уваги, вельми подібна до багатьох інших концепцій трагедії мистця, створених Р. Штравсом раніше. Проте сам композитор у подальшій розробці ідеї симфонії не втілює згадану конкретну концепцію, він прагне більшого узагальнення. Р. Байройтер убачає в ескізах з промовистою назвою „Антихрист. Альпійська симфонія“, котрі походять з 1902 р., переконливу спробу Р. Штравса продовжити працю над втіленням задуму „Трагедії мистця“[20]. У 1910 р. в записниках трапляється лише назва „Альпійська симфонія“ та „Альпи“, остання назва — теж у 1911 р., аж поки Р. Штравс під враженням від смерти Ґ. Малера наприкінці травня 1911 р. записує у свій настільний календар: „Я хочу назвати мою „Альпійську симфонію“ „Антихрист“, що має означати: моральне очищення власними силами, звільнення через працю, поклоніння вічній досконалій природі“[21]. В. Вербек пише про це: „Очевидно, Штравс об'єднав тут обидві попередні програми планованої фінальної частини і цими трьома тезами проголосив власну релігію“[22]. Згодом назва „Антихрист. Альпійська симфонія“ була цілком небажаною і на партитурах скорочена просто до „Альпійської симфонії“ Р. Байройтер у цьому процесі спостерігає, однак, як послідовно він прямує від конкретного до загальнішого, як „досконало зберігаються світоглядні категорії“[23]. Це перегукується також з реченням з передмови до прикметної своєю назвою праці „Антихрист“, що з'ясовує пантеїстичні (природничо-релігійні) погляди Ф. Ніцше: „Треба навчитись жити в горах — і побачити далеко внизу під собою жалюгідну балаканину політики і егоїзму народів“[24]. Захоплення надзвичайними людьми, зневага до (натовпу) людства і поклоніння натурі відбуваються паралельно з цілковитою зневагою до християнства. Після прочитання історичної праці „Німецька історія в період реформації“ („Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation“) Леопольда Ранке Р. Штравс записує у своєму настільному календарі на тижневій картці 16—22 травня 1911 р.: „Усі елементи, які сприяли культурі протягом сторіч, утратили свою життєздатність так само, як усі великі політичні і релігійні рухи можуть бути плідними посправжньому лише протягом певного періоду. Мені цілком зрозуміло, що німецька нація може отримати нову енергію лише через звільнення від християнства“[25].

При всій відповідності поглядів обох згаданих авторів у головних позиціях Р. Штравс не у всіх пунктах повністю погоджується з Ф. Ніцше. Проте для особистости такого ранґу це само собою зрозуміло, що він виробляє власну позицію, виходячи з ширшого кола уявлень; тому для Р. Штравса анархізм Макса Штірнера (1806—1856) — німецького філософа, „молодогеґельянця“ (у своїх працях, зокрема в книжці „Єдиний і його

[20] Bayreuther Rainer. Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation.— Hildesheim u. a., 1997 (=Musik wissenschaftliche Publikationen 6).— S. 73.

[21] Цит. за: Werbeck Walter. Die Tondichtungen...— S. 198.

[22] Там само.

[23] Bayreuther Rainer. Richard Strauss' Alpensinfonie...— S. 136.

[24] Nietzsche Friedrich. Der Antichrist // Nietzshe-Werke.— Bd. 2.— S. 1163. Див.: передмову, другий абзац.

[25] Цит. за: Bayreuther Rainer. Richard Strauss' Alpensinfonie...— S. 136.

надбання“ (1845), обстоював ідею послідовного егоцентризму, вважаючи „Я“ єдиною реальністю.— *Л. К.*) являє собою прямий шлях до Ф. Ніцше[26]. Наскільки важливу роль відігравали для композитора інші популярні автори того часу, поки що до кінця не з'ясовано. Багато сперечались про значення А. Шопенгауера, проте й Юліус Лянгбен (Langbehn), „рембрандтівський німець“, книжка якого „Рембрандт як вихователь“ з'явилась у 1890 р. і протягом року витримала 25 видань (66 тис. екземплярів), а загалом мала 84 видання, справив своїми думками про німецько-елліністичне оновлення культури великий вплив на Р. Штравса, зокрема на його самосвідомість як грецького германця[27]. Розуміння ним Ф. Ніцше також не залишилось без значення, як вказує у своїй „Вагнерівській книзі“ 1896 р. Гастон Стюарт Чемберлен (Chamberlain)[28] і з чого дивуються усі пізніші біографи: „Ніхто не дав поштовху до такої некомпетентної (буквально — неохайної) „науковости“, котра до того ж мала таку тривалу дію, і це обтяжило розуміння Ф. Ніцше на наступні десятиріччя тим, що він справив сумнівну послугу своєму тестеві Р. Вагнеру, вносячи його творчість як „германську спадщину“ до надбань німецько-шовіністичної політики, від чого вагнерівська творчість до сьогодні ще не може очиститись“[29].

Те, що результати новіших досліджень „Альпійської симфонії“ мають безпосередній зв'язок з попередніми симфонічними творами Р. Штравса, не викликає жодних сумнівів: музикант-митець розглядається у всіх цих творах як парадигма виняткової особистости, як герой, який до того ж ідентифікується з фіґурою Антихриста. Релігійний вимір, у якому в той час сприймалась особистість композитора[30], визначений усім змістом творчости згаданого історичного періоду і становить протидію християнству відповідно до раціональної бюргерської віри у прогрес. Притому бюрґерська музична культура — хоч би у радикальному розумінні Ріхарда Штравса — становить собою опозицію до християнської релігії, і ми б хотіли її визначити не як штучний, „голий“ культ, ерзац-релігію чи сурогат, а цілком серйозно обґрунтувати її повноцінну релігійну функцію з її храмами (тобто концертними залами, оперними будівлями і театрами), з її багатим внутрішнім змістом і оформленням (тобто високим художнім рівнем і багатозначністю мистецьких творів), що докладно і захоплено описується у музикознавчій літературі[31]. Це пояснення ні в якому разі не

---

[26] Streller Friedbert. Der junge Strauss und die Renaissance des Stirnerschen Anarchismus // Strauss Richard. Leben, Werk...— S. 62—65.

[27] Janz Curt Paul. Friedrich Nietzsche.— Bd. 3.— S. 91.

[28] Chamberlain Houston S. Richard Wagner.— München, 1896.

[29] Janz Curt Paul. Friedrich Nietzsche...— Bd. 3.— S. 540.

[30] Loos Helmut. Max Klinger und das Bild des Komponisten // Imago Musicae XIII, 1996.— Lucca, 1998.— S. 165—188.

[31] На нашу думку, намічені аспекти дискусії, що в цьому випадку торкаються національних колізій німецького музикознавства, слід неодмінно розповсюдити на всю німецьку культуру. Тут варто лише згадати про працю: Potter Pamela M. Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich.— Yale University, 1998, а також: Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung / Hrsg. Anselm Gerchard.— Stuttgart u. a., 2000 (в ній звернути особливу увагу на: Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin...). Критична думка спеціально з приводу (світогляду) Ріхарда Штравса зовсім невипадково походить із США: Tuchman Barbara W. „Heriosm is in the air“ // Tuchman Barbara W. The proud tower.— New York, 1996.— P. 291—347.

повинно сприйматись як усезагальне судження, радше як певна провідна тенденція, що повинна диференціюватись у кожному окремому випадку. Після катастрофи націонал-соціалізму, після Другої світової війни у Німеччині намарно очікувалось розвінчування цієї релігії мистецтва, що виникла на ґрунті ідеалізму. Адже і „Метаморфози" („Metamorphose") Ріхарда Штравса (його останній твір, написаний незадовго до смерти.— ***Л. К.***) набагато ясніше можуть сприйматись як жаль і сум за втраченими культурними цінностями, для нього дуже важливими (і тому він залишається вірним Р. Вагнеру, а не Ф. Ніцше), аніж як відмова від природної для нього віри у святе німецьке мистецтво.

Переклад з німецької Любові КИЯНОВСЬКОЇ

Helmut LOOS

**COMPOSER AS A HERO AND ANTICHRIST.
ON RICHARD STRAUSS' ARTISTIC PERSONALITY AND WORLDVIEW**

The article focuses on historical, philosophic and religious views on Richard Strauss' rise as a creator of a rich and influential musical heritage of the 19th — beginning of the 20th century. R. Strauss as a musician and creator is viewed, on the one hand, as a prominent personality of his epoch and a hero, on the other hand, he is identified with demon and Antichrist, a great personal opponent of Christ, expected by the early church to appear before of the end of the world.

Стефанія ПАВЛИШИН

ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ ВОЛОДИМИРА ГУБИ (1960—1980-ті роки)

Володимир Губа належить до того покоління українських композиторів, яке розпочало свій творчий шлях у 1960-ті роки. Він відомий насамперед як автор музики до кінофільмів, і серед їх великого числа — до „Захара Беркута". Інколи ця дійсно важлива для В. Губи ділянка творчости заслоняє собою інші жанри, в яких він працює з великою інтенсивністю. Це музика симфонічна, фортепіанна, органна, камерно-інструментальна, а також вокальна: оригінальні хори та обробки народних пісень, цикли романсів і сольні пісні.

Від 1970-х років окремі зразки цих жанрів звучать щораз частіше, та все ж спорадично. За мистецькими вартостями і своєрідністю композиторського почерку вони заслуговують на більшу увагу. Однобічно було б трактувати творчість В. Губи як лише слабкий відбиток його музики для кіно. Немає сумніву, що кожен автор, який займається цим яскравим у своїй специфічності музичним жанром, переносить окремі і власне характерні його особливості на інші ділянки творчости. Такими є програмність у широкому розумінні, певна плакатність мови, ілюстративність, звукозображальність.

Разом з тим варто пам'ятати, що ці риси можуть бути взагалі найбільш типовими для почерку цього композитора. Адже зовнішньо звукописне відтворення навіть філософських тем було притаманне музиці у різноманітних стилях. Не звертаючись до прикладів з минулих епох, серед лише найвизначніших композиторів ближчих нам часів можна назвати Ріхарда Штравса, Сергія Прокоф'єва, зі сучасників Джорджа Крамба.

Зрозуміло, що серед сучасних авторів є й немала група таких, для яких звукопис є єдиним засобом вираження або ж самоціллю. При окресленні вартости творів ми завжди керуємося їх мистецькою цінністю і тим свіжим, оригінальним, що композитор вносить у музику від себе, порівнюючи з попередніми етапами музичного розвитку; новим не в розумінні зовнішніх засобів, а внутрішнього змісту, що повинен бути єдиною причиною застосування тих чи інших технічних прийомів.

Такі ж критерії ми віднесемо до музики В. Губи. Темою, до якої композитор найчастіше звертається, крізь яку він виражає своє творче кредо, є бачення старовини через призму сучасности. Ці риси яскраво відображають його центральні твори: „Епічна" і „Готична" поеми для органа,

„Київська сюїта“ для фортепіано, Фантазія на теми бароко для клавесина, „Гобелен“ для скрипки і фортепіано, „Лики застиглих часів“, „Козацькі дороги“ для оркестру та інші.

Уже в самому виборі тем помітний міцний зв'язок з класичними традиціями української і російської музики. Втілення своїх задумів В. Губа здійснює найрізноманітнішими засобами: є твори, у яких їх можна окреслити як „традиційні“, частіше ж він користується найновішими осягненнями музичної мови.

Лінія спадкоємности здійснюється тут через втілення найтиповіших для слов'янського мистецтва ідіомів — епічности і ліричности. Їх тісний взаємозв'язок — особлива, характерна риса цієї музики, а також літератури. Власне ліричність, яка як окремий елемент виступає насамперед у вокальних і деяких камерно-інструментальних творах композитора, виражає специфічність бачення ним минулого в епічних полотнах. Ліричність слід розуміти у нього в найширшому значенні — також через вираження в поезії. Поетична творчість В. Губи, як і його музика, черпає натхнення від класичних зразків. Це торкається і форми вірша, і типів образности.

Людина у природі — ось найпоширеніший мотив поезії композитора. Для опису краси природи і душевних переживань він знаходить найвитонченіші нюанси, але рівночасно дуже прості, оскільки вони виражають лише правду і те, що найважливіше. Таким є дуже поетичний вірш про ліс і звірів у ньому („Паростки весни“); „Еклога“ („летіти, летіти, летіти... і зачерпнути долонями неторкану тишу“); вірші „Надія“, „Тиша“, „На околиці“, „Ранок“, „Юнак і троянда“. У чудовому афоризмі „Бажання“, у якому проводиться паралель між творчістю митця і дитинством, є фраза, що невідривно поєднує поетичне і музичне: „В душі зігненої стеблини мелодії дихання...“

Крім суто ліричних, „понадчасових“ віршів є у В. Губи й такі, що втілюють сучасну, якнайактуальнішу тематику. Серед них можна назвати вірш про олімпіаду — „П'ять кілець як п'ять сердець“, до якого створила музику Леся Дичко. Характерно, що сам В. Губа не пише пісень і романсів на свої тексти, прагнучи, щоб це робили інші композитори. Очевидно, він уважає поезію самостійною і паралельною до своєї музики ділянкою творчости, не матеріалом для неї.

Визначення стилю композитора неодмінно заторкує національні джерела, народну основу його творів. Для В. Губи найважливішими є три лінії таких впливів, які виступають і окремо, і сплітаючись в єдине ціле. Родинні корені, враження дитинства і юности, навчання привели до перехрещування у музиці В. Губи впливів українських, російських, а також абхазьких.

Найсильнішими серед них є українські. Вони окреслилися місцем народження композитора, його любов'ю до народної творчости, яку він збирав під час щорічних студентських фольклорних експедицій, нарешті, навчанням у Б. Лятошинського і А. Штогаренка. Важливим був для молодого композитора також приклад Л. Ревуцького, що виявилося, зокрема, у „Драматичній баладі“ його пам'яті для віолончелі і фортепіано, написаній безпосередньо після смерти Л. Ревуцького у 1977 р. Увесь епічно-ліричний зміст творчости В. Губи, трактування ним фольклору походять великою мірою від його вчителів.

Зв'язки з російською музикою з особливою чіткістю виражені у названих творах, зокрема, у „Ликах застиглих часів", а також у грандіозному фортепіанному циклі „Представлення". Вони виявляються насамперед у загальній лінії спадкоємности. Безпосереднім втіленням абхазьких народних джерел є „Абхазька сюїта" для оркестру (Друга симфонія). Та хоч у нерозривному переплетенні існують у музичній творчості В. Губи насамперед українські і російські риси, те „орієнтальне", що проступає у ній, у багатьох моментах має відтінок як гуцульських, так і абхазьких мотивів (наприклад, навіть у Баладі пам'яти Л. Ревуцького).

Окреслюючи стиль В. Губи загалом, слід відзначити його єдність при всій різноманітності тем і застосовуваної техніки композиції. Користуючись, особливо у творах 1970-х років, найновішими осягненнями у цій ділянці — насамперед сонористикою, а також алеаторикою, композитор знаходить власний спосіб їх застосування, цілком підпорядкований індивідуальному баченню ним ідеї, теми.

Варто при цьому підкреслити, що строго раціональна техніка завжди була для В. Губи чужою. Додекафонія і серіальність виступають у нього лише епізодично. Пуантилістика — взагалі ні, оскільки мінімалізм, що з неї виникає, протилежний величезному розмахові, епічності мислення композитора.

Стиль В. Губи найближчий духові сучасного „нео-неоромантизму" (чи „нового романтизму", але не „нової простоти"). Істотним моментом є лише те, що так він писав завжди, упродовж усього свого творчого шляху. Змінювалися теми і їх бачення, застосовувалася нова техніка композиції, але залишався загальний спосіб вираження — індивідуальний почерк митця.

Звернемося насамперед до інструментальної творчости В. Губи, яка з великою повнотою втілює особливості стилю композитора, серед яких доволі помітний ступінь зближення до жанрових ознак кіномузики. За місцем у національній культурі найбільш важливою слід би вважати органну творчість В. Губи, оскільки він першим в Україні почав працювати у цьому жанрі. Разом з тим за ступенем своєрідности дуже цікавими є також інші інструментальні твори композитора: фортепіанні, камерно-інструментальні, симфонічні.

Останні візьмемо насамперед під увагу як такі, що відзначаються особливим багатством тем, різноманітністю, може, у якійсь мірі і „різношерстістю". Власне у музиці для оркестру найлегше зауважується тип асоціацій з кіномузикою, починаючи від виконавського складу — колоритного, яскравого. Найбільш переконливими — глибокими й водночас своєрідними — є твори епічно-історичного спрямування („Лики застиглих часів" — 1968 р., „Козацькі дороги" — 1975 р.), а також ті, що виражають філософске бачення людського життя крізь призму творчого кредо автора („...і гама До мажор"). Останній виник у 1980 р.

„Лики застиглих часів" за своїм задумом і вирішенням, крім тембрового, мають зв'язок з „Київською сюїтою" для фортепіано — перегукуються навіть теми окремих частин. „Лики застиглих часів" представляють собою тричастинну сюїту без назв. У цій музиці немає містичного, навіть споглядального настрою. Як каже композитор, є відтворення духовного стану, ритму життя тих часів.

Цікавим і характерним для такого розуміння задуму є дуже невеликий, але своєрідний склад оркестру, що між іншим включає метроном („биття часу"). Епічне безпосередньо втілюється також у тембрах дзвонів, малесеньких мисливських дзвіночків. Інші інструменти — це два фортепіано, з них одне „підготовлене", вібрафон, челеста, арфа, тамтам, великий барабан. Інструменти звучать як електрично підсилені через створення вібрації, хвиль.

Структура твору, його розвиток цілком ґрунтуються на тембровій драматургії. Рівночасно у характері музики, як у тематизмі, фактурному викладі, так, власне, в оркестровому забарвленні наявний постійно відчутний давньоукраїнський колорит. Інколи у певних епізодах він навіть чітко викристалізовується як український.

Перша частина будується на наростанні від епічного наспіву на низьких струнах фортепіано до звукового розширення у тембрах дзвонів, фортепіано тощо і кульмінації з ударами колотушки барабана. Друга частина є ще більш сонористичною з рівночасною чіткішою, яснішою окресленістю звучання. Характер епічности створюється тут витриманими окремими звуками різних інструментів, шумовими кластерами, дзвонами, стуками.

Найвищою точкою такого типу розгортання теми є акордовий хорал — спершу у фортепіано соло, відтак у величній кульмінації з різким звучанням високих дзвонів. Таким чином, драматургічний розвиток здійснюється у цій частині і шляхом контрасту, насамперед тембрового (соло після сонористичної густоти, інтонаційна окресленість фортепіано після „шумового" звучання), і продовження попереднього поступового розкриття епічного характеру.

Духовний вірш, давньоукраїнський діатонічний наспів хоралу, є найбільш визначеним вираженням задуму твору, власне кажучи, його центром. Переважаючий темброво-сонористичний спосіб висловлювання виливається, як у вищий музичний рівень, у мелодико-гармонічну фонему.

У третій частині поєднуються темброве і звуковисотне начала, посилюється смислова окресленість музичних образів. Як і попередньо, дуже послідовно проводиться драматургічна лінія розгортання до кульмінації. На початку звучання є розрідженим, у ньому особливо виділяються епізодично вступаючі мисливські дзвіночки. Цей настрій віддалености, давнини посилюється у наступному епічно-драматичному речитативі фортепіано — мелодії, яка грається однією рукою. Чергування драматичного соло фортепіано з шумовим кластеровим крешендо веде до напруженої пульсації усього оркестру.

У найвищій точці цього розвитку на короткий момент у швидкому темпі з'являється мотив „Dies irae" на тлі натуралістично діючого звукозображення скреготу. Перелом знову здійснюється як у сфері образно-смисловій, так і у безпосередньо тембровій. Награвання на фортепіано стає спокійно-епічним, староруським у загальному характері. Закінчення твору будується на ефекті віддалености, поринання у старовину: це епізодичні стуки метронома на тлі затихаючого шумового звучання.

У „Ликах застиглих часів" момент ілюстративности, прямого відтворення образів відіграє істотну роль. Та рівночасно це сильна, переконлива музика, що показує вміння композитора втілити вибрану тему дуже цікавими, яскравими, дещо плакатними засобами.

Барвистість, колоритність є особливо адекватним способом висловлювання у „Козацьких дорогах". Цей твір можна окреслити як сюїту, а на-

віть попурі на теми українських народних пісень і танців. Дещо є в цій музиці від мультиплікаційних музичних кінообразів, але осучаснення проводиться композитором насамперед дуже вдалим перетворенням народного гумору. Це здійснюється шляхом накладання на танцювально-пісенні народні схеми ефектів поліритмії, політембровости аж до сонористичного гумористичного хаосу.

Такий зовні простий підхід є рівночасно багатоплановим — крім мелодично-тематичного, що є тут цитатним, він включає усі елементи музичної мови і їх нове трактування. Наприклад, використовуючи у „Козацьких дорогах" 12 „традиційних" інструментів, композитор застосовує на них такі ефекти звукодобування, як, наприклад, „квакання" валторни. Традиційно-варіаційний розвиток динамізується впровадженням елементів джазових ритмів (у „І шумить, і гуде"), естрадних прийомів. Дуже стильною є обробка народної пісні „Ой ти, дівчино, з горіха зерня", яка на початку подається у засурдинених мідних, далі переходить у відверту естрадність. Для зцементування і динамізації форми у переходах поміж окремими частинами композитор впроваджує також бітритми. Загалом ця весела, яскрава п'єса показує вміле застосування В. Губою образности мислення у такій важкій для відтворення у музиці сфері, як гумор.

Цілком іншим є задум твору, якому композитор дав своєрідну назву „...і гама До мажор". Спільність з його іншими, зокрема, попередніми описами, полягає передусім у ролі тембрового фактора, а також у певних „кінематографічних" особливостях драматургії — швидких і несподіваних контрастах, змінах образів. „...і гама До мажор" має два аспекти задуму. За способом тембрового втілення це виклик композитора електросинтезатору, прагнення доказати, що жива людина на інструментах осягне ту саму мету і навіть більш переконливо. Та рівночасно із захистом музики, створеної і виконаної живими людьми, В. Губа підкреслює тут значення кінотехніки — можливості наближення не лише образу, але й звуку у такий спосіб, щоб він був тихим, ніжним і водночас першоплановим.

Головним у цьому творі є, проте, його філософське спрямування. Композитор поставив собі за мету наблизитися до відтворення процесу неосягнення людиною майже осягненого. Думка, що людина вже дійшла до мети і знову мусить повертатися до вихідної точки, не є, однак, песимістичною. Вона скеровує на оглянення свого життєвого шляху і зібрання всіх сил для продовження руху до тої кінцевої мети, яку кожен собі поставив.

„...і гама До мажор" є музичним символом аркоподібної замкненої дороги людини — „від порогу до порогу", з проривами у простір, у безмежність. Цей рух по спіралі, де нове є відтворенням старого, включає ремінісценції бачення понадземного Данте, дух старослов'янського, уяви про простір, красу, фантастичний райський сад як протиставлення реальним страхам сучасности, нищенню живого і прекрасного.

Зрозуміло, що така концепція передбачає центральну роль тембрового фактора. Носієм „людського" тут є фортепіано — не так через якість звучання, як проведення цим інструментом через твір гами і хоралу, мелодичного і гармонічного начал, що, власне, втілюють людське.

Крім двох фортепіано, з яких одне є „підготовленим", арфи і чотирьох співаків-солістів, у творі застосовується дуже різний набір дзвонів та

взагалі ударних інструментів, на яких грають три виконавці. В ударній групі є окарина, оригінально використовується флексатон. Для кожного виконавця необхідними є динаміка і мікрофон. Ілюзію електросинтезатора створюють переважно темброві видозміни, спеціальна підготовленість виконавського апарату. Зокрема, препаровані динаміками людські голоси створюють ефекти наслідування чарівних райських пташок — „душ", уявлення про їх мерехтіння, примарність, фантастичність.

У двох частинах твору, кожна з яких триває 10 хвилин, постійно протиставляється людське і неземне, чітко виражається у мелодично проведеній гамі хід людського життя, у сонористичній сфері — відбиття фантастичного, уявного. Найсильніше враження справляє останнє проведення до-мажорної гами у фортепіано (інколи вона звучала також у челесті, арфі) в кінці твору. Вона зупиняється, не закінчується, і ця простота, безпосередність виразу, втілена у гранично скромній, елементарній формі, є особливо переконливим вирішенням задуму, авторської концепції.

„...і гама До мажор" опирається на сонористично-колажній техніці письма та ілюстративності аж до зображення походу смерти — скелетів, причому звуконаслідування вражаюче натурального. Як і в інших випадках, композитор поєднав образну драматургію твору з чіткою структурою, логічним розвитком до останньої найважливішої точки. Це й допомагає йому переконливо представляти свої задуми.

Майстерно написані „Шість композицій" для малого симфонічного оркестру за мотивами Альбрехта Дюрера у порівнянні з попередніми творами справляють усе ж враження підкресленої ілюстративности. У шести мініатюрах, що разом тривають 15 хвилин, відтворення теми, змалювання кожного з образів мимоволі мусить бути дуже детальним, насиченим дрібними штрихами. Склад оркестру у цьому циклі можна визначити як змішаний з ударною групою, оскільки остання не тільки численна, але й досить вишукана. До неї можна зарахувати теж спінет і фортепіано. Епізодично виступають три солісти-вокалісти, створюючи загалом зображально-сонористичну партитуру.

У першому номері, „Прогулянці", образ створюється імпровізаційним характером викладу у різних інструментів, серед яких особливо виділяються епізодичні вступи спінету. Виникає розірвана сонористична партитура, ілюстративність якої вказує на вплив кіно. „Меланхолія" будується на подібному фактурному принципі. Початок і закінчення — це відірвані співзвуччя на шумовому тлі: тремоло струнних і продування валторни. У середині цієї умовно тричастинної форми вступає арфа з діатонічною мелодією, спеціально нейтральною, мало вираженою. Завершальний епізод, теж ілюстративний, як початок, відзначається більшою витонченістю, поступовим розсіюванням окремих співзвуч.

„Лицар і смерть" — це майстерно, хоч водночас цілком ілюстративно створений образ походу скелетів — маршу, навіть моментами танцю. Він подається ксилофоном на тлі піцикато струнних і уривчастих звучань інших інструментів, що разом дає не лише переконливу, але й витончену в деталях партитуру. Велике враження справляє і „Фрагмент з Апокаліпси". Композитор знайшов у цьому випадку вирішення у „моментальності" структури, яка, зрештою, не має нічого спільного з принципом мінімалізму. Прийоми відтворення задуму тут дуже конкретні, образні. Це вихрові пасажі струнних на тлі витриманих духових; у дикому кружлянні

поступово пропадає окреслена висота звуку. Створюється враження вихору, що пройшов як ураган і зник безслідно.

У „Немезиді“ на „традиційному“ сонористичному фоні виникає спів без слів, спершу епізодичний тенора, опісля більш довгочасний мецо-сопрано. Спів цей несподівано уривається. Протилежний за своєю суттю музичний образ близький до попереднього власне незакінченістю, фраґментарністю. Це відповідає не лише цим сюжетам А. Дюрера, але й стилеві цього художника взагалі.

Кінцевий номер циклу — „Мадонна на півмісяці“ — є найменш переконливим навіть у плані ілюстративности. У сонористичну, фонового характеру фактуру вплітається епізодична мелодія скрипок, подібна до завуальованого шлягеру.

Проте „Шість композицій за мотивами Альбрехта Дюрера“ не можна вважати твором нерівним: стильові різниці виникають тут з намагання автора передати багатоманітність образів художника. У сюїтах звичною справою є більша або менша яскравість, переконливість окремих частин циклу.

Незважаючи на велику майстерність вирішення, на чудове володіння оркестром, певною трафаретністю, зовнішньою ефектністю відзначається „Абхазька сюїта“ (симфонія № 2). Цей твір, що писався у 1974—1977 рр., дуже дорогий композиторові, оскільки тут він втілив свої враження юности, захоплення своєрідним фольклором. Дійсно, народна основа є найсильнішим моментом „Абхазької сюїти“. В. Губа вибрав найважливіші моменти історії Абхазії, її найвідоміші музичні мотиви і втілив їх у програмній восьмичастинній сюїті. Цей твір, напевно, може і повинен зайняти постійне місце у популярному концертному репертуарі. Він написаний яскраво, образно, з дуже доцільним використанням симфонічного оркестру з великою ударною групою і фонового хору у всіх частинах, окрім другої і третьої. Глибина задуму, філософська концепційність не були у цьому випадку метою автора, і „Абхазьку сюїту“ слід сприймати як твір насамперед програмно-концертний.

Це цілком не виключає серйозности втілених тут епізодів з життя абхазців, їх боротьби та перемоги. Через увесь твір проходить мотив „про поранення“, що є спеціальним абхазьким пісенним жанром. У першій частині, „В горах“, пейзажність відтворюється в оркестрі сонористично. Друга частина — „Абхази“ — це зображення бігу на конях у стуках ударних, гострих стакато інших інструментів.

„Поєдинок“ сполучує картину з фантастичною — соло тромбона на фоні тремоло розсіюється у сонористичній фактурі. У цьому номері чітко проступає поєднання традиційних і нових засобів. У частині четвертій — „Оплакування загиблих“ — основний образ передається скорботним, сумовитим, та водночас повнозвучним, навіть гучним речитативом у міді. Цей траурний епізод, що знаходиться в руслі романтичної виражальности, переходить у марш. „Заклик до боротьби“ є найбільш традиційно зображальною картиною в усьому циклі. Соло труби на тлі туті переходить у насичено-надривний розвиток до вищої динамічної, навіть шумової точки.

У шостій частині — „Вершник“ — образ створюється маршовим ритмом ударних із ксилофоном, що далі охоплює увесь оркестр. На сюжетному розвитку образу шляхом динамічного наростання засновується і сьома частина — „Дух нескорених“. Хроматичний рух низьких мідних з

тубою і хору виливається тут у могутній, але похоронного характеру марш-похід. Фінал — це траурно-тріумфальний марш міді, що розгортається у повній силі звучання до кінця твору.

До цього типу концертної музики, хоч цілком іншого змісту, можна віднести „Свято праці" (1978). За жанром цей твір найближчий до увертюри, він написаний для подвійного складу оркестру з ксилофоном, тамтамом та бонгами у групі ударних. Музика „Свята праці" яскрава, життєрадісна. Після фанфарного, але водночас сонористичного вступу сонатне алегро вливається з сучасними темами-мелодіями, сповненими пориву, танцювальности. Зокрема, використовується мотив „Ой, під вишнею", але в сучасному висвітленні. Еволюція почерку композитора виявилася у посиленні сонористичних ефектів, в інструментовці, яка є блискучою, яскравою. Оркестр використаний дуже повно і в той же час диференційовано. Наприклад, мелодія флейти пікколо на тлі туті завдяки відповідним сонористичним ефектам набуває нового висвітлення.

Проте ці прийоми в інструментовці, як і у трактуванні поліритмії, що відповідають стильовим тенденціям нашого часу, викликані в автора прагненням втілення думок, які його найбільше хвилюють: стосунків людини з природою, тривоги за довкілля, без якого не може бути натхнення у творчості, життя.

В огляді навіть кількох симфонічних творів В. Губи при спільності музичної мови, особливо діатонічної мелодики старослов'янського забарвлення в поєднанні з сонористикою, помітна також еволюція у бік поглибленого і більш витонченого висловлювання.

Характерним прикладом втілення взаємин людини і природи у філософському аспекті є „Осіння музика" (1981). Це камерний твір, у виконавському складі якого спеціально підкреслюються характерні тембри: флейта альтова і пікколо, англійський ріжок, орган, клавесин, п'ятиструнний контрабас у струнному квінтеті, фортепіано, арфа, вібрафон, ксилофон, трубчаті дзвони, крім того, фагот, валторна, труба, тромбон. Твір винятково для В. Губи близький духові „нової простоти" з витонченою сонористичною драматургією.

Чудова, ніби нескінченна, діатонічна старослов'янська мелодія, що звучить переважно у переливах флейти і далі розгортається поліфонічно-підголосково, різко переривається туті з виділенням акордів органа. Так передається образ прекрасної, ніжної природи і її знищення. Відповідно протиставляються сонористичні ефекти кульмінації і закінчення. Ближче до кінця твору пасажі засурдинених флейт з клавесином створюють витончену атмосферу ніби розсіювання звучання у повітрі аж до завершення найвищим звуком на грифі скрипки.

Найближчими до симфонічної творчости композитора є його інструментальні жанри, камерно-інструментальна, органна і особливо фортепіанна творчість. Останню зближує до симфонічного жанру трактування програми, поєднання діатонічної мелодики зі старослов'янськими рисами та сонористики. Тут слід назвати „Київську токату", „Думи", „Присвячення Нестору літописцю", „Київську сюїту", „Представлення".

У сферах симфонічної і фортепіанної музики В. Губа висловлюється найчастіше і з найбільшою повнотою. Власне з допомогою оркестру та фортепіано композитор втілює найближчу і найважливішу для себе тему: сучасне бачення старовини, славетного минулого народу.

Нахил до повноти звучання, його багатства і колористичности виявився у зверненні композитора до органа. Починаючи від середини 1960-х років В. Губа написав для цього інструмента цілу низку масштабних творів. Це насамперед п'ять органних поем — „Епічна", „Абхазька", „Готична", „Траурна" („пам'яті загиблих..."), „Романтична". Далі це грандіозна органна сюїта № 1, присвячена Б. Лятошинському, „Народний триптих", „Елегія" для скрипки і органа, „Із світу капричіо" для флейти і органа, „Фатаморгана" для віолончелі і органа.

Одним з перших творів, що включає цей інструмент, була кантата „Київ" на слова М. Вінграновського, у якій виконавцями крім органа є співаки-солісти, хор і ударні. Цей твір виник у 1967 р. Стилістично протилежним органним опусом є „Rondo disco" (1981), у якому майстерно перетворюються фонеми сучасної естради. В. Губа настільки розширює жанровий обсяг органної музики, що створює для цього інструмента навіть обробки українських народних пісень.

Перший органний твір композитора „Епічна поема" був водночас першим в Україні у цьому жанрі. Раніше цей інструмент включався лише в оркестрові партитури. В. Губа написав „Епічну поему" у 1967 р. і присвятив її пам'яті письменника Василя Стефаника. Характерно, що в органних творах композитора немає ілюстративности, засоби прості, але виразні. Його музичні образи органічно зливаються з величністю звучання інструмента. Це, зрештою, цілком не виключає колористичности, підпорядкованої вираженню ідеї твору.

Так є і в „Епічній поемі", у якій окреслений у назві характер твору тісно пов'язується зі своєрідністю забарвлення вже у викладі початкової модальної теми з регістровими протиставленнями, контрастами низького і високого звучання. Розвиток проводиться шляхом хроматизації усіх голосів до розширення, сповільнення і могутнього хорального Анданте. Для початкової модальности і подальших хроматичних тем характерним є дещо орієнтальний відтінок, що, як уже згадувалося, відображає особливості фольклору горців — українського карпатського, і абхазького — кавказького.

Структура твору як цілого спирається на чергуванні епізодів: після хорального Анданте розгортання шляхом хроматичного згущування приводить у наступаючі один за одним „скорботний" образ, „пасторальний", „фантастичний", „драматичний", „святковий", „урочисто-помпезний", і, нарешті, кінцеве Анданте.

Логічно ступенюючи лінію розвитку до урочистого, дещо трафаретного, Ларго помпозо, у коді (Анданте) композитор дає чудову імпресіоністичну картину фонових затихань — пасторальности у поєднанні з епічною модальністю. Поступова віддаленість у глиб віків передається визвучуванням витриманого акорду у високому регістрі.

„Готична поема", присвячена Й.-С. Баху, поєнує відбиток органних творів цього композитора з ясно вираженими рисами неоромантичного стилю. „Готична поема" відзначається великою широтою і красою мелодики, проспіваністю поліфонії. Хроматизація фактурної тканини творить буквально кантиленну дисонантність і мелодично-напружений розвиток. Сполучення хроматичних ліній в акордових співзвуччях, збігах секунд дає пронизливу драматичну кульмінацію, що розв'язується у тихе проведення у двоголосній контрастній поліфонії.

Тричастинна форма поеми замикається поверненням гарної співучости першого епізоду, який розгортається до величного шестиголосся у Ларго маестозо — завершенні.

Ремінісценції романтичного стилю, що є, зрештою, органічною рисою почерку В. Губи, ще посилюються у його пізніших органних творах. У цьому руслі знаменною є „Елегія" для скрипки і органа (1977). Широта розспіву, підкреслена виразність мелодичних зворотів до межі сентиментальности є головними рисами твору, проте він дуже цільний, драматургічно зв'язаний.

Початкова „ніби каденція" скрипки є дуже мелодійним, широким розспівом слов'янського характеру в обсязі октави і великої нони, з поступовим рухом із зупинками і ферматами до фортисимо. В епізоді „декламуючи" вступає зі своєю мелодичною лінією орган. У наступних — „з плачем", „з роздумом", „з нерішучістю" тощо, поліфонізація, а рівночасно ще більша мелодизація партії скрипки переходить у фонеми, близькі З. Фібіхові.

Ця квінтесенція романтичности і водночас доступности виразу змінюється драматичним розвитком: на тлі тягучих акордів органа щораз напруженіша мелодична лінія скрипки веде до кульмінації, а відтак повернення у підкреслено ліричну сферу. Елегійна, сентиментальна мелодія звучить у кінці як ремінісценція, ніби на далекому плані.

Жанр камерного ансамблю узагалі займає велике місце у творчості В. Губи. Це переважно твори для різних інструментів з фортепіанним супроводом, і не лише струнних, але й духових, наприклад, „Рапсодія" для валторни і фортепіано. Спільною з іншими його творами є програмність, з невеликими винятками, як фортепіанне тріо і квінтет, хоч і тут наявні чітко виражені образи.

До найбільш характерних камерно-інструментальних п'єс В. Губи належить „Гобелен" для скрипки і фортепіано (1975). За музичною мовою цей твір можна визначити як найбільш сонористичний у композитора. Проте в ньому немає на першому плані ілюстративности — відтворення процесу ткання чи навіть змісту, сюжету гобелена; найважливішим для композитора є передати характер вишивання і відтвореної ним епічної історії. П'єса є вражаюче наочною, але й поетичною.

Початковий і водночас визначальний образ створюється витриманими звуками скрипки у найвищому регістрі, що переходять у мелодичні послідовності переважно секундами. Разом з різноплановим секундовим рухом у фортепіано це зображує ткання. Є моменти ніби заплутування ниток — тремоло або стуки, та особливо важливими для пластичности образу є збіги секунд. Розвитковий епізод „Più mosso" побудований саме на таких секундових скупченнях у фортепіанній партії і повторенні першого звуку скрипкою.

У підході до кульмінації щораз яскравіше виражається сюжетність і рівночасно посилюються сонористичні засоби виразу. На фоні витриманих акордових поступів явно епічного характеру у фортепіано розспів скрипки щораз більше розширюється. Вишукана зміна штрихів у розвитку створює велику напругу і звучання, близьке до дзвонів. Кульмінаційний динамічний епізод проводиться алеаторично, як „вільна імпровізація в дусі драматургії твору" у скрипки і фортепіано.

Найвища точка п'єси є рівночасно її закінченням, цілком сонористичним: постукування основою смичка у заданому ритмі по верху підставки

скрипки на тлі різких — то схвильовано тріольних, то витриманих — секундакордів фортепіано переходить у високий неокреслений звук sul tasto скрипки. Таким чином звукова насиченість контрастує з гранично протилежною витонченістю. Це характерний прийом композитора, що в „Гобелені“ виконує також роль обрамлення і пов'язаний з розкриттям епічного образу.

У 1977 р. під безпосереднім враженням від смерти Л. Ревуцького В. Губа написав і присвятив його пам'яті „Драматичну баладу“ для віолончелі і фортепіано. У невелику п'єсу, що вкладається у тричастинну форму з видозміненою репризою, композитор вклав глибокий зміст. Визначальним є український характер музики, в якому у процесі розвитку щораз виразніше проглядають риси стилю Л. Ревуцького, особливо притаманні йому мелодика і спосіб її розгортання.

Траурний настрій створюється поєднанням народного оплакування, переважно у мелодичній лінії, і романтичного типу висловлювання — в гармонії. Хроматичні спадаючі акордові затримання вступу переходять у жалібну кантилену віолончелі, що перебивається різкими ударами фортепіано. У подальшому розвитку обидва інструменти сходяться в широкій співучій слов'янського типу мелодії, дуже характерній для вираження українського ідіому Л. Ревуцьким: ніби хоральна фактура фортепіано теж лежить у руслі вираження ним епічного.

У серединному епізоді, „Più mosso“, створюється напружений розвиток перериваними паузами хроматичними тріолями віолончелі і різкими акордами фортепіано. В кульмінації чітко виділяються мелодичні звороти зі збільшеною секундою, що асоціюються з ладовим колоритом Другої симфонії Л. Ревуцького. Повторення першого епізоду в репризі видозмінене у бік пом'якшення драматичної напруги і посилення ліризації. Замість початкової драматичної гостроти гармонії, у басах фортепіано визвучується мала секунда, і на тлі його акордів дольчісимо, піанісимо віолончель має розспів уже цілком українського характеру, в дусі Л. Ревуцького.

Кода є поєднанням драматичного і ліричного начал. У партію віолончелі включається хроматизація та епізодичні піцикато, тлом є уривчасті акорди фортепіано з паузами, аж до визвучування витриманих послідовностей у самому закінченні.

„Ноктюрн“ для скрипки і арфи (1973) поєднує сонористичність зі слов'янським епічним характером мелодики. Чудово співучими є поступальні септими арфи на початку, що переходять у паралельні флажолетні тризвуки. Скрипка, яка веде мелодію вібрато, створює особливий сонористичний і „епічний“ тембр, що переходить у флажолети піцикато у найвищому реґістрі. Акорди арфи складаються з усіх діатонічних звуків. Соло скрипки переходить у ведення мелодії терціями. У підході до кульмінації сонористичні ефекти накопичуються (терцієві тремоло і ґлісандо скрипки, арфові ґлісандо з арпеджіо скрипки; як сонористично-алеаторичний ефект, педальні ґлісандо, що перебиваються різкими акордами скрипки, скупчення квартових скрипкових флажолетів поперемінно з грою коло деки). Після різких квінтових флажолетів у засурдиненої скрипки настає Андантино дольчісимо на тлі акордових флажолетів арфи.

Мелодія ведеться у найвищому реґістрі скрипки, далі в арфи м'яке ковзання вздовж струни („Н“ великої октави). Таємничі звуки арфи здій-

снюються енергійним переміщенням самої педалі, без рук. Наслідування голосів птиць — це ґлісандо і форшлаґи, постукування загостреною частиною смичка; удар олівцем по звучній частині деки — це дятел і т. д. У закінченні — голос журавлів і затихаюча діатонічна послідовність на тлі кварто-квінтових акордів арфи. Ця п'єса (з натяком на тричастинну форму) є не лише сонористичною, але звукозображальною. Так втілює композитор свій задум показати різні стани природи у драматичному зіткненні з людиною.

Народний характер чітко виявився у Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1978), якому композитор дав назву „Українські акварелі". За його висловом, це „гоголівський погляд на фольклор". Справді, твір відзначається легким гумором і притаманним народним музикантам способом висловлювання, особливо в грі до танцю. Музична мова В. Губи тут традиційна, без стилізації чи навіть зовнішньої ефектности. Разом з тим композитор виявляє вміння, і вже не вперше, передавати у музиці усмішку, дотепність.

Тричастинний цикл Тріо поєднується наявністю цитат українських танців і пісень, загалом скерцозним характером. У першій частині початкова тема є типовою для українського танцю, трактованою з підкресленим гумором (це, зокрема, перебивання мелодії піцикато у високому регістрі). Народною є теж друга, пісенна, тема у м'якому піцикатному викладі на тлі акордів. Реприза першої має фактуру, типову для попурі чи кводлібетів народних танців. Найбільш колоритними є у Тріо закінчення частин — такими є у першій з них паралельні спадаючі тризвуки, піцикато струнних на тлі витриманих акордів фортепіано.

Друга частина, яка має окреслення „скерцандо", є ніби варіацією попередньої. У ній поєднуються легкість, прозорість і водночас насиченість фактури з фоновими ефектами і елементами контрастної поліфонії. У знову танцювальному Алеґро, третій частині, роль поліфонії ще збільшується. Найяскравіше народний характер виражений, проте, у манері виконання — гумористичних зривах смичка на тлі елементарно традиційної фіґури супроводу. Закінчення тріо „Українські акварелі" у тремоло, шумових пасажах має ефект несподіваности. Рівночасно це об'єднуючий момент твору; до того ж ці колористичні прийоми включають і ремінісценції теми останньої частини.

Друге фортепіанне Тріо — пам'яті Д. Шостаковича — створене В. Губою у 1981 р. Як задум твору, так і час його написання викликали застосування іншої, новішої, техніки письма, притаманної композиторові на цьому етапі, хоч і тісно пов'язаної з його попереднім стилем. Це глибоко траурна музика, в якій усі застосовані засоби служать вираженню духу творчости Д. Шостаковича. З цією метою гра на трьох інструментах розширюється до конкретної зображальности — стуків, плескання, нарешті, співу. Ці прийоми є не лише ілюстраційними, а глибоко реалістичними, оскільки пов'язуються з ремінісценціями творів Д. Шостаковича і відтворенням їх внутрішнього характеру, змісту.

Такою є на початку Тріо кристалізація мотиву „DSCH" із стуків, відтак остинатного фортепіанного фону. Далі натяки — ніби відзвуки зі „Степана Разіна" та інших творів Д. Шостаковича, і власне тут органічно вливаються у музику спів і плескання. Типова для Д. Шостаковича образність передається якби через призму М. Мусоргського. Якщо сонористич-

ні прийоми відтворюють дух, внутрішній настрій творів Д. Шостаковича, то варіаційна техніка гранично різноманітних перетворень тільки чотиризвучного мотиву є індивідуальним продовженням майстерности розвитку великого композитора. Так авторові вдалося втілити у власному почерку те, що було найхарактернішим для Д. Шостаковича.

Як доказ стильової єдности творчости В. Губи можна згадати його Фортепіанний квінтет, написаний 1971 р. Композитор задумав його як тричастинний цикл (перша частина — модерато містеріозо, друга повільна, визначається автором як сумна, навіть трагічна, третя — як споглядальна, у якій підкреслюється і остаточно скристалізовується мелодичне начало).

Найважливішою і визначальною є перша частина Квінтету, яка невідривно поєднує мелодичний і колористичний фактори. Експозиція представляє тут зіставлення варіювання тритону у фортепіано і стуків по його деці з поступовим посиленням до фортисимо,— з дуже співучою мелодією у струнних, насамперед у віолончелі. Також розвиток до кульмінації ґрунтується на пробиванні мелодії крізь вишукані звукозображальні і навіть ілюстративні ефекти. Закінчення Квінтету можна окреслити як лірично-сонористичне: стишення розспіву переходить у стуки фортепіано. Таким способом створюється також обрамлення форми і її єдина драматургічна лінія від розкриття у динамічній повноті до цілковитого зникання.

Серед інструментальних ансамблів В. Губи є також духові — згадана уже „Рапсодія" для валторни і фортепіано та інші. У таких творах розкривається і мелодична природа інструментів, і їх найрізноманітніші технічні можливості, які, зрештою, цілком підпорядковуються виражальній меті.

Особливо характерна у цьому сенсі „Епістола" для флейти соло. Основним засобом виразу є тут широка мелодична лінія, хоч з багатьма нюансами упродовж її драматургічної лінії розвитку, детально відтвореними у способі виконання. Усі артикуляційні прийоми — вібрато, найвищі звуки інструмента, гра клапанами — викликані вимогами задуму цілого і характеру цього епізоду. Вдування букви „ш" у низький регістр флейти створює образ вітру; визначення „з вогнем", „фантастично" передаються імпровізацією. Проте звукозображальність в „Епістолі" не переважає, і навіть, наприклад, наслідування шуму вітру підпорядковується єдності мелодичної лінії.

Починаючи розгляд творчости В. Губи від симфонічного жанру, логічно буде завершити її фортепіанним. Це ті сфери, у яких він висловлювався найчастіше і з найбільшою повнотою. Власне з допомогою оркестру і фортепіано композитор втілював найближчу для себе тему: сучасне бачення старовини, славетного минулого народу.

Прикладами таких фортепіанних творів В. Губи є „Присвячення Нестору літописцю" (1977), у якому епічний характер передається поєднанням мелодичного і сонористичного начал (стуки як відгомін давнини); низка поліфонічних п'єс, серед них „Думи", „Пасакалія", „Річеркар". Певною мірою до цієї групи творів можна віднести і „Фантазію на теми бароко" для клавесина (1973), що заснована на імпровізаційному викладі з визвучуванням мелодичних проведень, їх „застиганням". Причому діатонічний тематизм знаходиться тут більше у романтичному, ніж у бароковому ідіомі.

Найбільш характерними і, мабуть, найвизначнішими зразками фортепіанної творчости В. Губи є його два цикли: „Київська сюїта" та „Представлення". Обидва ці грандіозні задуми знову спираються на величну історію Руси. „Київська сюїта" має три розділи; характерним прикладом, який дає уявлення про музичне вирішення циклу, є „Молва" — п'єса, що виконується теж під назвою „Панно" і завершує першу главу. Вона представляє широко розгорнену тричастинну форму, крайні частини якої знаходяться у руслі підкресленого і загостреного фовізму*, з гранично різкою, дисонантною гармонією, „варварською" навальністю ритмічного і динамічного розгортання.

Темп алегро кон бріо, поєднання в одному музичному образі токатности і епічности вимагає віртуозного виконання та перш за все зрозуміння суті твору і його ролі у контексті циклу. Основний образ водночас узагальнений і конкретний. Ілюстративність „Молви" втілена поєднанням передзвонів зі скоморошою танцювальністю у фактурній насиченості усіх діапазонів фортепіано.

Композитор спирається тут на дуже обмежений звуковий матеріал — інтервали секундової і терцієвої побудови. Саме у цій економії засобів, а також у внесенні в ритм танцювальної синкопованости яскраво виділяються риси сучасности. Важливим є при тому не лише тип тематизму, що своєю навмисною однопλановістю і статичністю безумовно походить від І. Стравінського, але й принцип розвитку, динамічність і навальність якого стикається уже з сучасною сонористикою.

Так, кульмінація будується на підкресленні різкости малосекундових співзвуч, які переходять у сферу звуконаслідування — вистукування, витоптування, зображення у високому регістрі дзвіночків. У закінченні твору, після репризи, поєднуються інтервальна окресленість і узагальнене створення колориту. Це передзвін, який охоплює найвищий регістр і чіткі секунди; виникає враження дещо сонористичних переборів на тлі витриманих співзвуч аж до відірваного звучання „до" у закінченні.

Інший вид епічности представляє серединний епізод, що спирається на давньоукраїнський пасхальний наспів — дев'ятий глас „Воскресеніє, освятилися люди Господніє". Цей мотив — не цитата, а радше враження композитора від співу трьох бабусь, який він почув на вулиці Києва у Великдень. Важливо, що два цілком протилежні епічні образи поєднуються у творі в одне ціле і вливаються у загальний тон циклу.

Зв'язність, об'єднаність в одному стильовому ідіомі характерна також і для циклу „Представлення". Він писався упродовж 1970-х років, але, як і попередній, уважався композитором відкритим циклом, що може мати продовження. Тринадцять номерів „Представлення" — це „Приблуда", „Забобон", „Роздоріжжя", „В погідний день", „Відвертість", „Причастя", „Заручини", „Радість", „Ідилія", „Тіні", „Факт", „У прочутті", „Демарш". Опісля були додані ще „Тьфу", „Насолоди", „Переживання", „Пристрасті", „Лапті", „Геть", „Моє поважання", „Свати".

Перемішання на перший погляд несумісних тематичних мотивів переконливо перетворює різноманітні картинки життя у давньому суспільстві — образи побуту то веселі, жартівливі, то навіть трагічні, страшні;

* Мається на увазі продовження стилю І. Стравінського періоду „Весни священної" і С. Прокоф'єва у „Скіфській сюїті".

вони проходять перед нами як представлення, вистава. Головною ідеєю композитора було показати безповоротний відхід минулого, патріархального, і здійснює він це через жанровість у дусі народного примітиву. Спільним з „Київською сюїтою" є тут не тільки тема, створення епічного колориту, але й навмисна і підкреслена яскравість, плакатність образів.

У цілком іншому ракурсі образність задуму здійснюється у фортепіанній п'єсі „Консонанси" (1977), що є втіленням лірично-поетичної лінії у творчості В. Губи. Великого значення композитор надає епіграфові, яким є його власний вірш: „Созвучия красы и утра являют хрупкие тона, и нежностям зари прозрачной открыта и моя душа..."

Справді, у музиці осягнена повна відповідність текстові: незважаючи на зовні сонористичні прийоми, п'єса знаходиться у ракурсі традиційної романтичної колористики. Новими є багатство відтінків і побудова твору на їх перемінності, ваганнях, переходах. „Консонанси" мають широку шкалу визначення характеру виконання, але найважливіше є, мабуть, початкове окреслення „temporubato, fantastico" і „legato". Власне останнє вказує на мелодизацію фактури, що дає єдність драматургічної лінії. Слова „Созвучия красы и утра являют хрупкие тона..." втілюються у попеременних витриманих секундах, а відтак акордах на одній педалі. Пасажні перебори на цій же основі вносять відтінок пасторальности, а потім варіанти секундових побудов творять фактуру епізодів, через які проходить розвиток п'єси: grazioso, dolce et legato, capriccioso, quasi campanelli, brilliantissimo (але у відтінку pianissimo), giocoso.

Найвищою точкою п'єси є динамічна і гармонічна кульмінація — „fortissimo з усією силою" на секундових і квартових акордах, після чого відразу настає сповільнення темпу у стримане, а опісля реприза. Композитор ще раз показав себе майстром драматургії малої форми, її ступенювання, логічного розвитку в рамках лірично-колористичного виразу.

Темпові вагання у репризному, кінцевому, епізоді твору і надалі відбивають відтінки поезії. Та найважливішим тут є повне втілення назви, задуму п'єси — „консонансів". Сонористичний спосіб відтворення епізоду Andantino religioso (стакато на одному звуці і стуки у високому регістрі) в poco allargando e maestoso переходять у насичену традиційну акордову фактуру тризвуками та їх повторення у високому регістрі на pianissimo. І знову, як це переважно має місце у композитора, в самому закінченні поєднується сонористичний момент з підкреслено традиційним: висхідні ніби сонористичні пасажі у низькому регістрі на ppp вливаються у кінцевий тризвук з флажолетом.

Таким чином, певні застосовані у цьому творі новіші, тобто сонористичні, засоби вираження є (і це знову ж таки характерна риса почерку композитора) лише зовнішнім фактором, підпорядкованим ліричній образності висловлювання.

Цікаво, що цілком сонористичною є вже „Київська токата", яка виникла у 1966 р. Характерним з цього погляду є уже початок у басах остінато — однолінійний запис тільки хвилястою лінією. На це тло накладається тема-мелодія: теж у басах, старослов'янського характеру, епічнотокатна. Сонористично-національним слід би назвати ефект згущення і накладення фактурних планів на стакатисимо і *ffff*. Ту саму тему епічно-українського характеру далі широко ведуть щораз повніші акорди. У

варіаційній формі п'єси варіантами проведення є ритмічні роздрібнення, перехід у щораз вищі регістри.

Після кульмінаційної токатности і згущености фактури настає модерато-андантино, мелодичні розспіви у гетерофонно-поліфонічній фактурі, а потім на витриманому діатонічному повнозвучному акорді. Пасажі у високому регістрі на витриманому співзвуччі повертаються до наповненої фактури, але у вигляді остінатного передзвону. Після кульмінації є тритактовий хоральний епізод Andante religioso, відтак ремінісценція поліфонічного проведення Andante. Одноголосні остинатні пасажі сходять до визвучування у басах. Ремінісценції-уривки чудової діатонічної мелодії Andante з'являються на тлі одного звуку. Сонористично-драматургічний засіб особливо важливий у коді, де на тлі арпеджіо в басах повторюється кілька разів ля[2] на крещендо, аж до зриву. Перед кінцевими хоральними акордами *fff* скомороша усмішка — септимова інтервальна різкість, хоч на ppp.

До низки поліфонічних п'єс В. Губи належать „Думи", фортепіанний твір, що виник у 1970 р. Тут автор створив підкреслено український тип багатоголосся. Тема думи починається від найнижчого регістру, відразу з підголосками, і характерними народно-національними рисами у цій п'єсі є імпровізаційність, перебори струн, гетерофонність, м'які зміни темпоритму, динаміки.

Вступ крапкованих ритмів є динамізуючим і суперечливим елементом. Далі таким стає повторення звуку „до-дієз[2]" на ff на тлі теми думи. У розвитку, що згідно з задумом втілює боротьбу народу, тема думи набуває активного характеру і викристалізовується як фуґато, яке в кульмінації розширюється до повільно-монументального образу.

Реприза подається на новому рівні — сонористичному. Поступово перемагає мелодійний елемент (який ніде не зникнув), і провідною залишається імпровізаційність. У підсумку виступають різні типи поліфонії, насамперед української,— гетерофонія між басами й імпровізаційним проведенням думної речитації, а також підголоски, варійовані імітації. Завмирання на фінальному акорді попереджується різкими секундовими співзвуччями.

Вибрані для розгляду твори Володимира Губи не можуть скласти повного уявлення про його творчість, хоч у них втілені характерні і яскраві ознаки стилю композитора. Поза оглядом залишилися кіномузика, вокальні твори — хорові та сольні, обробки народних пісень. Творчий діапазон В. Губи у вокальному жанрі дуже широкий — від сучасних пісень типу естрадних до втілення текстів українських поетів XIX ст. („Мисль піднебесну двигни в самім собі" та „Сумрак вечірній" М. Шашкевича, „Побратимові в день імені його" М. Устияновича, „Бандура" А. Метлинського, „До руського боянства" Ю. Федьковича).

Композитор створив декілька циклів романсів (на слова Т. Шевченка, С. Єсеніна, О. Толстого, П. Елюара, Г. Аполлінера). Серед його хорових обробок народних пісень є абхазька „Обрайда", українські „Ой, вийся, хмелю", „Ой, гук, мати гук". Є також ціла низка сольних опрацювань (наприклад, „Вийшли в поле косарі").

Творчість В. Губи чекає ще свого повного розкриття, її різноманітні жанри представляють широкий і цікавий матеріал для виконавців. Це

має, власне, на меті привернути увагу до замало ще відомої широким слухацьким колам інструментальної музики цього композитора, окреслити типові для нього образи та особливості авторського почерку. Подальша творчість В. Губи підтвердила його яскравий талант і розвиток характерних стильових рис.

Stefaniya PAVLYSHYN

VOLODYMYR HUBA AND HIS FORMATION AS AN ARTIST IN 1960—1980s

Volodymyr Huba is primarily noted as a film composer. He also authored symphonic and piano music, organ, chamber and instrumental as well as vocal music. On the whole, the characteristic features of his creative activity are as follows: the usage of certain drawn-up schedules and at the same time slogan-like clichés in language and also rich and illustrative expressiveness of sound. The compositions by Volodymyr Huba are worthy of complete and profound researching.

Богдан СЮТА

КІЧ У СТИЛЬОВИХ ПАРАМЕТРАХ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1960-ті роки стали періодом авангарду в українській музиці. Прагнення подолати розрив, що склався між музичною творчістю України та вільних країн Європи, дало нам чимало високохудожніх мистецьких артефактів. Це був ряд новаторських творів як традиційної естетичної орієнтації, так і перших зразків вітчизняного авангарду. Відчуття творчої свободи, що з'явилося на гребені неоднозначної „епохи Хрущова", покликало до життя прагнення висловити те, що мало бути сказане вже давно, але не було сказане через паралізуючий страх, який сковував радянське суспільство,— страх зламати свою долю, втратити звичне оточення, коло друзів, позбутися улюбленої роботи, бути відлученим від професії. І сказати „оте, що кортіло", намагалися також по-новому. Хоч міра нового була різною. Одні говорили так, як їм забороняли це робити впродовж десятиліть, намагаючись висловити замовчуване у ті роки. Інші — так, як, на їхню думку, повинна це робити людина другої половини XX ст., яка у минулому часі говорить про експресіонізм і „нову віденську школу", про І. Стравинського і Б. Бартока, П. Гіндеміта і Ч. Айвза, про П. Пікассо і Ж. Брака, сучасниками якої є О. Мессіен і П. Булез, К. Штокгаузен і Д. Ліґеті, Я. Ксенакіс і К. Пендерецький. І всі намагалися говорити своєю національно визначеною мовою (Б. Лятошинський писав твори з „ідеологічно витриманими", „слов'янськими" назвами, Л. Грабовський та М. Скорик уже творять національно конотовані, виразно „українські" композиції — як за назвами, так і за суттю). Тому й залишили нам шістдесяті роки, з одного боку, Четверту і П'яту симфонії Б. Лятошинського, Другу „Симфонію-думу" А. Штогаренка, „Шевченкові образи" Л. Колодуба, симфонії В. Кирейка та інших, а з другого — „Симфонічні фрески" і „Море" Л. Грабовського, „Спектри" та „Есхатофонію" В. Сильвестрова, „Гуцульський триптих" та Першу партитуру М. Скорика, камерні інструментальні композиції А. Караманова, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, М. Скорика, В. Губи, вокальні мініатюри Л. Грабовського, М. Скорика, Л. Дичко.

Композитори першої групи, більше схиляючись до традиції, шукали нових можливостей у використанні звичних жанрів та форм. Намагалися максимально використати послаблення контролю за втілюваним у творах змістом. Концепції цілісних мистецьких одиниць також традиційні і досить прозорі. Енергія та творча інвенція авторів спрямована на розбудову

концептуальности задуму, пошуки еволюційних засобів розвитку стилістики, музичної мови, темброво-гармонічних ресурсів, способів розвитку матеріалу. Саме такими є обидві згадані симфонії Б. Лятошинського, виразно національно конотована за способами розвитку матеріалу симфонія-дума А. Штогаренка, оркестрові твори В. Кирейка, А. Караманова, Л. Колодуба, Ю. Іщенка та ряд інших.

Композитори другої групи, переважно молодшого покоління, стали прихильниками радикальних творчих шукань та безкомпромісних новацій і творцями своєрідного мистецького явища 1960-х років — українського музичного авангарду. Саме їх твори дали вітчизняній музиці масу новаторських концепцій, неординарних творчих рішень у галузях форми, драматургії, художньої цілісности, музичної мови, звучань, артикуляції, способів інтерпретації композицій, сформували сучасну естетико-культурологічну базу нової української музики.

Але попри те з'являлося також чимало творів, автори яких паразитували на модних ідеях національного музичного авангарду. Йдеться про явище, що завжди, наче тінь, супроводжує будь-які авангардистські рухи,— про кіч. І коли найпомітніші зразки музичної творчости українських шістдесятників на сьогодні уже достатньо досліджені, як, зрештою, і музика 1970—1990-х рр., то про кіч вагомих музично-теоретичних праць майже не існує (немає їх і в суміжних галузях мистецтвознавства та культурології). Тому вважаємо за необхідне спинитися на висвітленні особливостей і специфіки цього явища, яке із середини минулого століття займає у нашому музичному побуті щораз помітніше, а часом і центральне місце.

Кіч — поняття неоднозначне й детерміноване історично. Нині найчастіше „кіч" (з нім. Kitsch) визначається як тривіальність, несправжність, несмак, підробка, халтура. Тобто те, до чого ми звикли як до найзручнішого, найвигіднішого, наймилішого міщанському серцю. Від часу виникнення цього терміна у Німеччині середини XIX ст. за близько півтора століття він, набувши повсюдного поширення та використання і цілковито інтернаціоналізувавшись, так і не отримав однозначного й усталеного визначення. Цікаво, що значення цього терміна за півтораста літ також неодноразово змінювалося. Тому не дивно, що у „Філософському словнику" 1986 р. видання[1] термін „кіч" окреслюється доволі публіцистично і з певною промарксистською однобокістю. А от у „Філософському енциклопедичному словнику", виданому у 2002 р.[2], його немає узагалі. Найбільшою мірою така ситуація спричинена змінністю самого значення, що вкладається у згаданий термін залежно від історично-культурної епохи та соціально-ментальних особливостей споживачів культури. Безумовно, є і національні відмінності його трактування та використання. Та все ж найосновніші риси кічу залишаються незмінними. *По-перше*, він є породженням культури і переважно узалежнюється від певного її виду — політичної, художньої, культури поведінки, спілкування тощо. *По-друге*, кіч виникає і функціонує тільки в усталених соціальних групах та в їх оточенні (дуже важливим виступає тут автодескриптивний фактор — думка про кіч „інших" членів тієї чи іншої соціальної групи, що його (кіч) також

[1] Філософський словник / За ред. В. І. Шинкарука.— К., 1986.— 800 с.
[2] Філософський енциклопедичний словник.— К., 2002.— 744 с.

приймає). *По-третє*, вирішальною рисою кічу у первісному його значенні завжди є повне неприйняття, заперечення, відкидання, „непомічання" ним тих реалій, що в обраній системі цінностей віднесені до категорій потворного, огидного, бридкого, шкідливого і т. ін. аж до цілковитого ігнорування цих реалій. Кіч *повинен* сприйматися виключно *як щось гарне, красиве*, позбавлене своєї діалектичної антиномії. І, *по-четверте*, у кічі прекрасне (гарне, красиве, корисне та інше) завжди зберігає за собою цю функцію незалежно від зміни історичних чи соціальних умов, естетичних чи світоглядних наставлень: заперечити кіч може тільки інший кіч. У цьому (коли діалектика огидного вбирає у себе й категорію краси) „аспекті кіч — краса як огидне, і на нього накладене табу в ім'я тієї самої краси, якою він колись був і якій тепер суперечить, бо не має своєї протилежності"[3].

Існує думка, що кіч є породженням міської культури: в сьогоднішні села він прийшов саме з міст, а не навпаки. Цю думку справді важко заперечити, адже навіть у стародавньому світі кіч з'являвся лише тоді, коли суспільства вступали у фазу цивілізацій, тобто з появою міської культури та наростанням великих і безликих мас міської людности, вирваних зі звичного середовища, що прагнули створити у потенційно ворожому й агресивному культурному оточенні шматочок „доброї і гарної культури для себе". І, нарешті, кіч нерозривно пов'язаний із функцією привласнення цінностей — матеріальних чи духовних, реальних чи віртуальних. Кіч не є необхідним або ж доцільним для здійснення якогось виду діяльности — він створюється для того, **щоб його мати**, ним володіти чи оперувати як своїм. Саме тому кіч практично повністю відсутній у первісних культурах. І, напевне, саме ця остання риса кічу зробила його могутнім засобом впливу на людину з боку масової культури та мистецтва епохи маскульту.

У мистецтві кіч помітний особливо виразно. Не слід забувати, що „найжалюгідніший кіч [...] усе-таки неминуче постає як мистецтво"[4] і лише потім набуває інших або додаткових функцій. „Одним з елементів, який може правити за визначення кічу, є вдавання почуттів, яких немає, а отже, нейтралізація таких почуттів, так само як і нейтралізація естетичного феномена. Кіч — це мистецтво, яке не можна сприймати серйозно або яке не хоче, щоб його сприймали серйозно, а проте самою своєю появою він постулює естетичну серйозність [...] Бунт мистецтва проти його апріорної спорідненості з кічем становив один з важливих законів розвитку мистецтва протягом нещодавньої історії й був складником деструкції художніх творів. Те, що колись було мистецтвом, згодом може стати кічем"[5]. (Яскрава ілюстрація з кінця XX ст.: геніальні мелодії В. А. Моцарта чи Й. Штравса використовуються як зумери стільникових телефонів!) „Кіч — це отрута, домішана до всякого мистецтва; видалити її з себе — одне з розпачливих намагань мистецтва сьогодення"[6].

Особливе місце у сучасному світі та художній культурі повинне бути відведене кічу політичному. Надто ж коли йдеться про тоталітарні режи-

---

[3] Адорно Теодор. Теорія естетики.— К., 2002.— С. 71.
[4] Там само.— С. 421.
[5] Там само.— С. 423.
[6] Там само.— С. 322.

ми та пов'язані з ними супутні явища у сфері культури. Тут, за висловом М. Кундери, повсюдно панує базований на „спущених зверху" ідеологічних критеріях „*тоталітарний кіч*". Громадяни держав із тоталітарним правлінням живуть у цілковитому оточенні „тоталітарного кічу [...] Це означає, що все, що порушує кіч, викидається із життя: будь-який прояв індивідуалізму [...] будь-який сумнів [...] іронія..."[7] Джерело ж будь-якого кічу чеський мислитель вказує однозначно і на диво влучно: „категорична згода з буттям". Не можна не погодитися із цим твердженням.

Про джерела виникнення цього явища вдало висловився Г. Ґ. Ґадамер: „Люди чують лише те, що вже сказано, що вони вже знають, нічого іншого взагалі не бажають чути. І переживають зустріч з мистецтвом не як потрясіння, а як мляве повторення [...] Людина, опанувавши мову мистецтва, відчуває саме бажаність її впливу. Помітно, що тут чогось *хотіли*. У кожному кічі є щось від цієї часто дуже добромисної, добродушної і доброзичливої самонапруги,— а проте якраз вона й руйнує мистецтво. Бо мистецтво відбувається лише тоді, коли є потреба власної, самостійної побудови твору — через засвоєння словника, форм і змісту, щоб досягти справжнього спілкування"[8].

Виникає природне питання: а чому ж кіч як соціально значуще явище голосно заявив про себе щойно в середині XIX ст.? Очевидно, саме в той час дуже виразно помітними стали такі процеси у розвитку сучасного суспільства, як урбанізація, люмпенізація та віатизація[9]. Активна урбанізація і чимраз полярніша стратифікація суспільства на еліту і маси стали поважними культуротвірними чинниками, і роль їх продовжує зростати до сьогодні[10]. Відповідно відбувається процес розшарування культури, у тому числі й художньої (із мистецтвом включно). Так, у другій половині XX ст. остаточно утвердився умовний (соціологічно вмотивований) поділ мистецтва на п'ять великих сегментів, що *співіснують* і частково переливаються один в один через „прозорі" межі. Це, користуючись формулюваннями австрійського культуролога Дітера Шраґа,— *високе мистецтво, народне мистецтво, популярне мистецтво, тривіальне мистецтво та кіч*[11]. Ці сегменти мистецтва не просто співіснують, але є, що дуже важливо, *рівноправними*. Саме тому кіч необхідно розглядати не як другорядне явище (йдеться саме про наукове вивчення явища, а не про його естетичну чи психологічно-емоційну оцінку.— *Б. С.*), породжене масовою культурою, але як самостійний і самодостатній сегмент сучасної художньої культури з набагато давнішим, аніж має масова культура, корінням. Повною мірою це стосується також культури музичної.

---

[7] Кундера М. Невыносимая легкость бытия.— Санкт-Петербург, 2002.— С. 279—280.

[8] Ґадамер Г. Ґ. Актуальність прекрасного: Мистецтво як гра, символ і свято // Ґадамер Г. Ґ. Герменевтика і поетика.— К., 2001.— С. 98.

[9] Див.: Юдкін І. М. Стандарти масової культури // Музика.— 1975.— № 6.— С. 7—8; його ж. Урбанізація та проблема цілісності культури // Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка): Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.— К., 2002.— Вип. 16.— С. 62—68.

[10] Див.: Ортеґа-і-Гасет Хосе. Дегуманізація мистецтва // Ортеґа-і-Гасет Хосе. Вибрані твори.— К., 1994.— С. 238—272; Ортега-и-Гассет Хосе. Восстание масс // Ортега-и-Гассет. „Дегуманизация искусства" и другие работы: Сборник.— Москва, 1991.— С. 40—228.

[11] Див.: Ławnikowska-Koper Joanna. W sprawie kiczu. Głosy z Austrii // Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku / Pod red. Lucyny Rożek.— Częstochowa, 2000.— S. 9—12.

У 1930—1950-ті роки в українській музиці відвертий кіч, передусім політичний, становив чи не дві третини від загальної кількости написаних творів. Данину йому віддали усі композитори, які не хотіли, щоб із відомих причин їхня муза замовкла (як це сталося, наприклад, з В. Барвінським) або ж змовкла на українській землі (згадаймо А. Рудницького, Г. Китастого, Б. Кудрика та інших композиторів-емігрантів). Ось лише кілька типових зразків різної мистецької вартости: „Пісня про Леніна" на слова М. Рильського та „Свято Червоної Армії" на слова Н. Розумовської Левка Ревуцького, „Пісня про комполка Лінде" на слова Л. Зимного, „Кавалерійська" на слова В. Бичка, „Пісня визволення" на слова С. Крижанівського, Сюїта № 4 „Молодіжна" для струнного оркестру А. Штогаренка, „Прапор червоний" на слова школярки Лесі Колосок, „Під прапором чорним" на слова Д. Биченка та „Жовтнева кантата" на слова М. Рильського М. Вериківського, „В нас мета — комунізм" на слова М. Кожушного Ф. Надененка, „Туркменська симфонія", опери „Перекоп" (у співавторстві), „Молода гвардія" та „Зоря над Двіною" (в останній редакції — „Північні зорі") Юлія Мейтуса, „Комунари" на слова Д. Бєдного, „Пісня про комісара" на слова С. Олійника, Перша симфонія, опера „Богдан Хмельницький" та ораторія „Жовтень" К. Данькевича, „Засвітило сонце волі" на „народні слова" та „Дума про Переяславську раду" на слова І. Кутеня Миколи Колесси, „Прикарпатська симфонія" Станіслава Людкевича, „З любимою Москвою" Якова Цегляра на вірші Л. Забашти, „Сбылась мечта народная" Л. Колодуба на слова М. Ісаковського, „Увертюра до возз'єднання України з Росією" Віталія Кирейка, „Слухайте, люди" на „народні слова", „Гуцульська рапсодія" та Друга симфонія (друга редакція) Георгія Майбороди, „Збулася мрія невгасима" на слова Д. Павличка, „Орденоносній Львівщині хвала!" на слова І. Гущака та опера „Назустріч сонцю" (в останній редакції — „Заграва") Анатолія Кос-Анатольського, опера „Буковинці" (остання редакція — „Карпатська бувальщина") Марка Кармінського, балет „Сопілка Довбуша" Р. Сімовича, оперета „Червона калина" О. Рябова, симфонічна поема „Давид Гурамішвілі" Г. Таранова, сюїта „Дружба" І. Шамо, Фортепіанний квінтет Д. Клебанова, фортепіанний квартет „По рідній країні" М. Тіца та інші. Безумовно, серед цих творів була значна частина виконаних справді майстерно з композиторсько-технологічного погляду (вдало „змайстрованих", коли скористатися влучним терміном Т. Адорно). Але соціально-історична прив'язка їх, як різновидів кічу, до свого історичного періоду та конкретної ідеологічної системи перевела ці твори нині до групи забутих, таких, що мають лише історико-пізнавальне значення, хоч і через таку прив'язку несуть певну мистецько-соціологічну інформацію: „Кіч радянського блоку сповіщає дещо про неправду політичної претензії, ніби там можна утвердити соціальну правду"[12]. Не зайвим буде сказати також, що інколи кіч в умовах радянської системи був не лише „носієм змістів, зрозумілих для великого грона сприймачів, але й навпаки [...] способом приховування змісту і множення неоднозначностей"[13]. Це давало змогу ком-

---

[12] Адорно Теодор. Теорія естетики.— С. 469.

[13] Gralińska-Toborek Agnieszka. Kicz religijny jako inspiracja, cytat i gra w polskiej sztuce współczesnej // Kicz, tandeta, jarmarczność...— S. 39.

позиторові сказати більше, аніж було офіційно дозволено, розраховувати на правильне сприймання та розуміння сказаного частиною готової до такої гри аудиторії, а також зменшувало ризик прямих репресій з боку контролюючих органів. У будь-якому випадку причини цих явищ слід шукати в політичних, а не в іманентно музичних реаліях.

Через те, що майже всі композитори колишньої УРСР і в 1960-ті роки, і в наступні півтора десятиліття змушені були хоч мінімально керуватися партійними „рекомендаціями“ і не застосовувати жодних новацій, не передбачених „згори“ (часом це робилося цілком щиро!), більшість авторів продовжували розвивати апробовані у минулі десятиліття форми, використовувати звичну моностильову палітру та застосовувати випробувані принципи організації цілого. Лише невелика їх частина піднялася вище тієї планки, нижче від якої починається кіч. Серед найпоказовіших зразків бачимо кращі твори інструментальної музики Б. Лятошинського, А. Штогаренка, Л. Колодуба, Ю. Іщенка, М. Скорика, сценічні — Ю. Мейтуса, Г. Майбороди, В. Кирейка, В. Губаренка, камерно-вокальні та хорові — Б. Лятошинського, П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, О. Білаша, Ю. Мейтуса, Є. Козака, Л. Дичко. З погляду нової музики чи принаймні новаторства це цілком традиційні композиції, автори яких, відчувши нові політичні віяння, одразу ж спробували обережно реалізувати свій творчий потенціал якомога повніше. Навіть позірно найбільш новаторські твори перелому 1950—1960-х років, як бачимо нині з погляду наступного історичного періоду, успішно вписувалися у рамки існуючої традиції. Відбувалося своєрідне балансування на межі високого мистецтва і кічу. Утриматися на цій точці було нелегко. Зробити крок у бік авангардних пошуків і розриву з консервативною традицією було і непросто, і не цілком безпечно з політичного погляду. Переступити ж межу і опинитися на боці кічу було, навпаки, надзвичайно легко. Тому не дивним є той факт, що багато тих авторів, які дали нам ряд видатних композицій у „шевченківське чотириріччя“ 1961—1964 рр., згодом, у „чотириріччя радянських ювілеїв“ 1967—1970 рр., „змайстрували“ силу-силенну конформістських композицій прославно-ідеологічного характеру. Їх писали чи не з єдиною метою — утвердити значущість соціальної позиції авторів, що зазвичай супроводжувалося зливою урядових нагород, присудженням премій, наданням офіційних титулів. На переломі 1960—1970-х років продукування музичного кічу стало неодмінною умовою визнання композитора в тоталітарному суспільстві радянського зразка. Такий стан справ тривав до кінця 1980-х років.

В епоху авангарду 1960-х років суто політичний кіч починає поступово поступатися місцем кічу художньому, не випускаючи все ж його з орбіти своїх впливів. Створюється велика кількість творів, з музичного погляду неординарних і талановитих, які нині через свою надмірну соціальну ангажованість в естетичному і мистецькому значенні цілковито здевальвовані. Коли ж згадаємо численні і щедро фінансовані з державного бюджету постановки нових опер, балетів, виконання ораторій, кантат, поем і циклів, написаних до партійних ювілеїв та з'їздів або ж на виконання їх рішень, побачимо показові зразки музичного кічу періоду шістдесятих—сімдесятих (так званий брежнєвський період). Звичайно, за таких умов проблеми новаторських пошуків, оновлення мистецьких концепцій та способів організації художньої цілісности на порядку ден-

ному не стояли: ними займалися лише представники музичного авангарду.

Впевненість у тому, що справжнє мистецтво — нова музика — повинно відкривати нові шляхи, супроводжувалась у представників композиторської молоді 1960-х переконаністю, що про нове можна адекватно говорити тільки по-новому. Але для цього потрібно було знайти відповідні засоби, методи та прийоми роботи з матеріалом, драматургічні та формоорганізуючі рішення. Зразками служили найпоказовіші та найдовершеніші композиції, що вийшли з-під пера творців нової музики країн Європи за попередні півстоліття, особливо ж твори західноєвропейських сучасників (найчастіше й ровесників), передусім представників дармштадтського авангарду. У зв'язку з тим, що вельми показові як на свій час традиції нової музики на українських землях були остаточно обірвані після окупації Східної Галичини та Волині Червоною армією у вересні 1939 р. (навіть доволі яскравий представник нової музики, учень і послідовник А. Шенберга Ю. Коффлер змушений був переступити через своє творче „Я" і писати у 1939—1941 рр. твори на зразок „Радісної увертюри"), творчі пріоритети формувалися на основі переймання професійного досвіду одного—двох авторитетних старших колег-наставників (Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Солтиса, А. Нікодемовича), що не стали у творчості на шлях конформізму (або ж замовкли, налякані політичним терором, спрямованим проти родичів), а також багатющого доробку представників післявоєнного європейського авангарду. Брак вироблених традицій нової музики на національному ґрунті (а такі уже встигли скластися майже у всіх розвинутих країнах Європи) певною мірою компенсувалася прискіпливим вивченням особливостей українського фольклору (і не тільки музичного), що не тільки дозволялося, але й заохочувалося існуючим режимом (схожа ситуація існувала й у фашистській Італії та нацистській Німеччині 1930-х років). Усі ці джерела були творчо переосмисленими і стали органічною основою музики представників українського музичного авангарду 1960-х років.

Саме у середовищі цих композиторів відбувається творча адаптація на українському ґрунті здобутків найновішої зарубіжної музики і з'являються непересічні твори, що стають фундаментом української нової музики останньої третини XX ст. та формують основи стильових параметрів національного різновиду постмодернізму. Безумовно, новація та експеримент присутні майже у кожному творі композиторів-шістдесятників. Нас передусім цікавить той факт, що кожен новий творчий задум, кожна нова концепція передбачали також нову стильову організацію твору як художньо цілісної одиниці. Попри найрадикальніші (на українському ґрунті) новації в царинах музичної мови, мелодики, гармонії, принципів розвитку, структури творів можемо констатувати деякі характерні риси, що стали об'єднуючим фактором для усього їх масиву. Це, по-перше, прагнення уникати тих тем, сюжетів, засобів стилістики та музичної виразности, включаючи форму, жанри, типи темброво-фонічної організації та виконавських ансамблів і т. ін., які стали в українській музиці початку 1960-х років символом традиційности (у гіршому значенні цього слова), конформізму, кічу. По-друге, прагнення висловити свої думки у вигляді оригінальних і неповторних, яскраво індивідуальних концепцій, вільно використовуючи найрізноманітніші музично-культурні практики. Обидва ці

чинники передбачали необхідність пошуків нових способів організації творів як художньо цілісних одиниць. Ці підходи до творчости виразно показують нам процес зародження постмодерністських тенденцій в українській музиці 1960-х років. Тих, що у 1970—1990-ті роки стали домінуючим чинником її еволюції.

Значна частка творів українських композиторів-радикалів справді захоплює мистецькою довершеністю та переконливістю втілення задуму і звучить з концертних естрад світу донині. Крім того, вони таки увійшли до всіх навчальних програм з історії музики та спецкурсів композиції як найяскравіші репрезентанти основних стильових тенденцій розвитку нової музики в Україні та Європі.

Часом у малоефектних зовні, часто мініатюрних, а то й афористичних творах початку 1960-х років ми бачимо справжні шедеври з погляду як мистецької довершености, так і стильової єдности і способів організації художньої цілісности. Якщо для досягнення враження єдности, яка відбивала б єдність концепції, треба відмовитись від якихось традиційних способів організації звукового матеріалу чи музичних форм, перейти до інших принципів стильової організації, це робиться без жодних коливань. У музичному середовищі авангардистів панує утверджене в середовищі радикальних інтелектуалів 1960-х дихотомічне поєднання: творець-деміург (тут композитор) і його неповторний твір. У кожному творі відображений безмежний і неповторний художній усесвіт творця. Навіть невеличкі афористичні композиції одного з найбільших новаторів української музики 1960—1970-х років Л. Грабовського другого (додекафонного) періоду його творчости вражають нас неймовірною стильовою єдністю, продуманістю концепції цілого та переконливістю її організації.

Дуже цікавою з цього погляду є його „Епітафія Р. М. Рільке“ для сопрано, арфи, челести, гітари та дзвонів (1965), що стала логічним продовженням пошуків нових принципів організації цілісности, започаткованих композитором іще в „Чотирьох двоголосних інвенціях“ для фортепіано (1962) та „Мікроструктурах“ для гобоя соло (1964). Основою своєї техніки у цих творах Л. Грабовський обирає додекафонію. Формальною сюжетною канвою твору є текст епітафії, вигравійованої на могильному камені одного з найбільших поетів XX ст. „Епітафією“ є усього 12 слів (твір написано на оригінальний текст німецькою мовою). Кожне з них служить своєрідним символом, сенс якого розкривається і поглиблюється композитором через виопуклення дешифрованих ним особливостей фоніки словесного тексту. Твір існує як єдиний цільний блок музики, що його складають сім сегментів. Об'єднуючим фактором є, окрім словесного тексту, дванадцятитоновий ряд, зі структур якого виростають усі мелодичні елементи фактури. Перший і сьомий, останній, сегменти утворюють аркове обрамлення: музика першого подається в останньому як канкрізанс: повністю витримані навіть особливості фактури та послідовна подача тонів серії. Тільки два бревіси сопранового „Ro — se“ замінені символічним, ніби потойбічним, звучанням дзвонів, що ще більше підкреслює символіку тексту. Центральна симетрія обрана за основу творення цілости твору: **II → III → IV ← V ← VI**. До того ж текст розформовується композитором на окремі слова та фонеми, які утворюють у творі два взаємопереплетені символічно-сюжетні ряди: **I** (Ro — se) — **III** (Lust) — **V** (oh rei — ner Wi — der — spru — ch) — **VII** (безсловесна партія дзвонів) сегменти

та **II** (nie — man — des Schlaf zu sei — n) — **IV** (U — nter so viel) — **VI** (Li — de — rn) сегменти. Твір вибудуваний наскільки символічно, настільки й чітко. Це цільна, детально виважена з хронометричного погляду центральносиметрична парна конструкція, що сприймається як єдиний монолітний фрагмент, немов оті важкі „віка" з епітафії Р. М. Рільке.

Не менш радикальним є також один із наступних творів Л. Грабовського, що теж став знаковим,— „Марґіналії до Гайссенбюттеля" для читця, двох труб і двох тромбонів (1967). Тут маємо справу з ориґінальним поєднанням здобутків алеаторики (відкрита форма) і пуантилізму. Твір складають три частини — „ein", „wenn", „kam", що можуть виконуватися у довільному порядку (відразу ж пригадуються „Zyklus" (1959) та „Stop" (1965) К. Штокгаузена, „A piacere" (1963) і „Ad libitum" (1973—1977) К. Сєроцького або ж написаний роком пізніше класичний уже нині роман Х. Кортасара „62. Модель для складання"). Композитор передбачає у початкових „Примітках" характер і спосіб виконання кожної частини, окремих звуків і тонів, визначає орієнтовну тривалість тактів та тривалість звукових складників залежно від місця у такті, а навіть вимагає постійности за висотою інтонації читця: змінюється лише гучність. Головним у творі, основою для якого послужили поетичні тексти мовою ориґіналу авангардиста Гельмута Гайссенбюттеля, автор уважає характер та гучність звучань і організацію твору як цілісности. Саме ці продумані пуантилістично-серіальні потоки ізольованих звуків парадоксальним чином цементують твір, перетворюючи його у досконалу і добре збудовану раціональну звукову споруду.

Роздуми над оновленням стилістики та способів організації художньої цілісности спричинили у другій половині 1960-х років написання композитором цілого ряду новаторських творів, у яких апробуються різні співвідношення звуку, часу і структури для створення довершеного цілого. Це „Гомеоморфії № 1 і 2" для фортепіано (1968—1969), „Гомеоморфія № 3" для двох фортепіано (1968—1969), „Візерунки" для гобоя, альта та арфи (чи гітари) (1969) та „Гомеоморфія № 4" для великого симфонічного оркестру (1970). Цікавим експериментом в окресленій царині є також блискуча „Маленька камерна музика № 1" для 15 сольних струнних (1966), у якій кожна з частин твору презентує свої жанр, стилістику та тип організації форми, та Соната для скрипки соло (1963—1967), побудована за таким же принципом з іще більшим акцентуванням жанрової та стильової плюральности у межах єдиного цілого. Ці риси, що вперше проявились у творчості Л. Грабовського середини 1960-х років, виразно маркують шлях, яким ним у наступне десятиліття прямуватиме українська музика в керунку постмодернізму.

Цікаво й переконливо експериментує із стилістикою творів та способами організації цілісности й В. Сильвестров. Він більше тяжіє до традиційних жанрових різновидів, намагаючись відшукати приховані у них і ще нереалізовані можливості. Уже Перша симфонія (1963) композитора, незважаючи на звичний жанр та обрані форми частин, була сміливим експериментом — кожна її частина написана в іншій композиторській техніці — атональній, додекафонній, політональній із відповідною типізацією образів та стильовою орієнтацією (очевидно, ідеї, використані Л. Грабовським у Сонаті для скрипки, просто „висіли у повітрі": потрібно було лише відчути їх неминучість!). Мало того, за формотворчу модель обрано

далеко не типовий різновид симфонії: тричастинна із фугою у фіналі. Вже у цьому творі спостерігається прагнення до творення власних „ліризованих" варіантів звичних форм та жанрових моделей. „Містерія" для флейти і ударних, створена наступного року, засвідчила стійке прагнення до поглиблення згаданих тенденцій. Ціле постає перед нами у вигляді одночастинної композиції, побудованої за приблизно такою схемою: **A + B + C + A_1**. Композиторською технікою є органічне поєднання серійности та алеаторичности. Робота з тембрами та характером звучання стає чи не визначальною характеристикою твору (можна говорити про артефакт, що приготував ґрунт для розвитку цілого напрямку в українській музиці наступних десятиліть, головним представником якого став сам В. Сильвестров). У цьому творі вже повною мірою вимальовується тенденція драматургічного типу організації цілісности, повністю підпорядкованого ідеї твору та втілюваному авторському задумові, що простежується у творчості композитора до сьогодні.

Схожі прийоми організації звукового матеріалу та роботи з ним використовує В. Сильвестров у Третій симфонії („Есхатофонії") (1966). У цьому творі єдність і цільність реалізовуваного задуму підкреслюється ще й так званим діагональним взаємопереплетенням мелодії і гармонії (так, наприклад, працював з музичним матеріалом Б. Барток). Але композитор розширює можливості цього прийому завдяки використанню сонорних можливостей співзвуч, інструментів та їх поєднань. Кристалізується прийом характеризування певних образних типів відповідним типом гармонічно-мелодично-тембровосонорних блоків (іноді чистих тембрів). Цілісність твору організована засобом оперування саме такими великими блоками, їх зіставлення, „розростання" та „звуження", переплетення залежно від драматургічного ходу, задуму. Такий тип взаємопов'язаних стилістики та драматургії міцно закріпився в українській музиці і є одним із домінуючих аж до сьогодні[14].

В. Сильвестров уже в середині та другій половині 1960-х років розробив свій ориґінальний спосіб організації художньої цілісности, базований на домінуванні драматургічних принципів і використанні цілком довільних (обумовлених лише драматургічною необхідністю) трансформацій стилістики, музичних жанрів, форм, частин обраних форм. Усі, навіть найдрібніші, деталі прискіпливо опрацьовуються з погляду їх місця і функції в єдиному художньому цілому, що є мистецьким аналогом безмежного звучання Всесвіту і Природи (часом ці два начала переломлюються у вигляді їх осягнення Людиною або ж неохопности Всесвіту Людської душі): саме таким бачиться кожен музичний твір композиторові (С. Павлишин говорить навіть про виникнення „нового типу форми — „надформи"[15]). Так він мислить і організовує „Спектри" для камерного

---

[14] Див., наприклад: Іщенко Ю. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського // Українське музикознавство (Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник).— К., 1989.— Вип. 24.— С. 67—75; Загайкевич А. Concerto Misterioso Леоніда Грабовського — крізь мінливості відображень // Українське музикознавство (Науково-методичний збірник).— К., 1998.— Вип. 28.— С. 127—143; Денисенко М. До питання про комунікативні (формотворчі) властивості тембрового чинника // Там само.— К., 2000.— Вип. 29.— С. 125—132.

[15] Павлишин С. Валентин Сильвестров.— К., 1989.— С. 19.

оркестру (1965), „Монодію" для фортепіано та симфонічного оркестру (1965), „Гімн" для симфонічного оркестру (1967). Схожі принципи організації цілісности, доведені до досконалости, панують також в одному з перших і водночас найпоказовіших творів українського музичного постмодернізму, що тільки-но починав формуватися,— „Драмі" для скрипки, віолончелі та фортепіано (1970—1971), де задля ефективности драматургічної подачі сутности й перебігу основних перипетій великої драми життя цільний твір розбито на три великі частини-жанри: Сонату для скрипки і фортепіано, Сонату для віолончелі та фортепіано і Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано. Саме „Драма" остаточно окреслила еволюційний перехід В. Сильвестрова до „свого" напряму постмодерністської творчости.

У творах цих двох представників українського авангарду у 1960—1970-ті роки були намічені та розроблені усі найосновніші напрями розвитку та новаторських пошуків українського музичного постмодернізму, окреслені головні типи стильової співдії в умовах тотальної плюральности залучуваних культурних практик (із „ретро"- чи „неостилістикою" включно), способи організації художньої цілісности, що їх розвивали та поглиблювали нечисленні сподвижники, а також представники молодшої композиторської генерації у наступні десятиліття. Плідні експериментування з використанням основ стилістики, принципів розгортання та цілісного оформлення музичного матеріалу на основі вивчення зразків автентичного українського фольклору характеризують також творчість 1960-х років М. Скорика та Л. Дичко. Цікавою є і розробка оригінального напряму музичної стилістики та форми, що базується на речитативності, опрацьованої М. Скориком у творах цього періоду та широко використовуваної у наступні десятиліття як ним самим, так і його послідовниками[16].

Паралельно розвивався також музичний кіч. Якщо до початку 1970-х років він здебільшого продовжував традицію політичного і художнього кічу кінця 1950-х років, то від середини 1970-х років ситуація кардинально змінилася. Постмодернізм, що проходив у творчості українських авангардистів кінця 1960-х років стадію становлення, на початку 1970-х років почав формуватися у самостійну традицію. Незважаючи на перепони політичної природи та періодично відновлювані хвилі репресій у сферах художньої творчости та гуманітарних наук, постмодерністські реалії впевнено прокладали собі дорогу до душ музикантів. Та в надрах стильового плюралізму постмодерністського світогляду віднайшла собі місце невеличка шпаринка, у яку негайно ринувся „оновлений" кіч. Кічевому імітуванню високого мистецтва були піддані передусім стильові детермінанти музичних творів.

Характерною рисою постмодерністської композиції є переосмислення неостилістики на ґрунті сучасности (тенденції „нової простоти", за розповсюдженим висловом В. Ріма), а також формування нової стильової та жанрової концепцій: через „вкраплення" іностильових блоків до власної стильової тканини (колаж, цитатність, пастіш, полістилістика і т. ін.) та

---

[16] Див.: Якубяк Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика // Українське музикознавство.— Вип. 24.— С. 54—66.

поступове формування на ґрунті сучасности так званого змішаного стилю[17] і — подібним чином — змішаного жанру[18], повсюдно вживаних в епоху бароко. Щонайширше використовуються у сучасному дискурсі такі особливості сприймання та розуміння музики, як пам'ять жанру та пам'ять стилю, що стають однією з основ чимраз ширше використовуваного творення сучасних музичних текстів із передбаченням інтертекстуального їх прочитання[19].

Але ті ж особливості є водночас благодатним ґрунтом для пророщення кічу. Причому сьогодні можемо говорити про два шляхи, прокладені ним у музичне мистецтво в цей період. Перший є природним і загальним. Він полягає у поступовому зниженні художнього рівня музичного продукту і цілковитій його комерціалізації. „Елегантність ремесла дозволяє непомітно для себе самого забути про найсумнівніші моменти, які повинні насторожувати, багато скочується в область художньої комерції, навіть не помітивши цього. В умовах існуючої системи їм не можна дорікнути за це з погляду моральности. Але не здатні до примирення сфери музичного життя не можуть співіснувати в одному індивіді [...] Акт продажу відбивається на тому, що за суттю своєю непродажне... Очевидно, музична творча сила, найсерйозніша за своїми прагненнями, найменш витривала і міцна,— соціальний розрив між щоденною і справжньою повноцінною музикою діє всередині самих продуктивних сил і руйнує їх. Процес вивітрювання музичного смислу, ігнорувати який було б оманливою апологією, підриває суб'єктивні можливості творчости“[20]. Це, так би мовити, „шлях зверху“.

Специфічність українських реалій 1970—1980-х років проклала ще одну стежину для кічу. Це ремісниче (часто не особливо вправне) імітування авангардних пошуків. У даному випадку — імітація стилістики та найчастіше технічних прийомів компонування авторів — прихильників постмодерністських цінностей. Рівень сучасної професійної освіти у музичних вузах дає змогу без проблем набути необхідний для цього набір умінь та навичок[21]. Своєрідний „шлях знизу“. Скажімо, архаїчність музичної мови, урізноманітнена двома—трьома іностилістичними (найкраще кардинально протилежної орієнтації a la Schnittke) вставками, могла з усією серйозністю подаватися як навмисне використаний і необхідний технічний прийом. Мінімальне ж або й недостатнє володіння сучасними методами компонування, що призводить до появи неповноцінних у художньому сенсі творів,— як авангардний творчий метод та відкриття дверей

---

[17] Див.: Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность.— Москва, 1990.— С. 138—151.

[18] Там само.— С. 155—176.

[19] Л. Мельник називає цю особливість постмодерністської творчости більш алегорично: „програмна символіка“. Див.: Мельник Л. До питання програмної символіки жанрів бароко в XX столітті // Слово, інтонація, музичний твір. Збірка статей: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.— К., 2003.— Вип. 27.— С. 48—55.

[20] Адорно Теодор В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций // Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки.— Москва; Санкт-Петербург, 1999.— С. 166.

[21] Про таких авторів досить категорично висловився свого часу В. Лютославський: „Існують й такі, що копіюють, не будучи достатньо освіченими творчими особистостями, але це свого роду смертники, оскільки їхня творчість приречена на загибель“ (Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським.— Львів, 2002.— С. 79).

у мистецьке майбутнє. Хоч добре зроблена імітація може мати, якщо розглянемо її окремо, вартість мистецького твору[22].

Важко дати об'єктивну оцінку явищам, що відділені від нас невеликим часовим проміжком. Та це, зрештою, виходить поза межі мети, поставленої нами у цій розвідці. Але спробуємо вибірково проілюструвати згадані тенденції, користуючись викладеними критеріями та ознаками. Помітним українським продуцентом творів кічу, замаскованих під авангардно-постмодерністські артефакти є, наприклад, харківський автор Євген Костіцин. Спершу він шукав визнання, працюючи в усталених жанрах та формах і продукуючи сонати, квартети, симфонії. З початку 1990-х років почав писати твори, в яких умисне уникав жанрових аналогій та визначень (як правило, усі для нетипових складів та з епатуючими назвами): „Хвилина мовчання“ для будь-якого складу виконавців, „Три вектори“ для духового інструмента та фортепіано, „...у легкому подиху...“ для квартету саксофонів, „Водка „Єрофеїч“ для ансамблю виконавців тощо. Твори Є. Костіцина, виконані на досить високому технічно-ремісничому рівні, відзначаються рідкісною невиразністю та (нерідко з присмаком агресивности) бездуховністю і зазвичай імітують найекстремальніші форми постмодерністської стилістики. У композиціях перелому 1990—2000-х років цей автор став на позиції відвертого політично вмотивованого кічу, використовуючи елементи епатуючого антихристиянського культурного екстремізму.

Визначати музичний кіч in modo avantgarde є доволі непростою і невдячною справою для музикознавців. Адже йдеться про різновиди мистецтва, що коливається на крихкій і непевній межі між смаком і несмаком, високим мистецтвом і низьким. Так, якщо належність до кічу п'єси „Ми будували комунізм“ для двох труб, фортепіано та струнних (1993) В. Гончаренка акцептувалася доволі однозначно і слухачами, і музичними критиками як кіч, то колаж-квінтет „Ab ovo ad infinitum“ для фортепіано, двох скрипок, альта, віолончелі та магнітної плівки (1994) І. Тараненка чи „Психоделічну серенаду“ для баритона, чоловічого квазі-квартету, бас-балалайки та ударних (1995) С. Зажитька віднести до групи кічевих творів не так просто. За зовнішніми ознаками обидва твори виконані у постмодерному ключі, максимально насичені цитатами, завдяки використаним інтертекстуальним фіґурам спонукають до численних смислових референцій та контамінацій, формоутворюючі принципи, використані обома композиторами, є надзвичайно ускладненими та різноспрямованими. Перший із названих творів є серйозним і розлогим полотном майже симфонічного розмаху. Три його частини виконуються без перерви, середня із них — „так званий „колаж“ (фонограма)“, за висловом І. Тараненка, що може виконуватись і як самостійний твір. Текст колаж-квінтету включає тексти рок-композицій П. Ґебріела, українського автентичного фольклору, авторські імпровізації для голосу, фортепіано, дитячих іграшок та імпровізацію для блок-флейти. Усі чотири звукові пласти твору, що поєднуються в одночасовому звучанні, повинні справляти враження гармонії світу у поєднанні з „ідеєю нескінченности усього сущого“. Незважаючи на логічність авторського задуму, передбачуваного враження гармонії досяг-

[22] Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським.— С. 79—80.

нути, вочевидь, не вдалося саме через брак чіткої структурованости та вибудуваної ієрархічности форми твору, в якому начебто є все необхідне для втілення глобального концептуального задуму. Крім того, виразно деформуються і часові пропорції композиції, яка не досягає належного рівня цілісности. Дисбаланс різних типів матеріалу та способів їх викладу до безміру ускладнює нав'язування референційних зв'язків і робить неможливим відчитування усіх передбачуваних автором для сприйняття смислів. Це залишає після закінчення процесу сприймання музики двоїсте враження: начебто усе змайстровано логічно, максимально використані усі доступні засоби та види композиторської техніки, задум автора дуже серйозний і втілений з максимально можливою концептуальністю (візьмемо до уваги також контекстні відносини: твір може розраховувати на адекватне сприймання лише за умови попереднього ознайомлення слухача з програмою); у той же час порушення ієрархічности побудови форми не сприяє сприйманню твору як цілісности, необхідність вибудовування передбачуваних автором інтертекстуальних референцій виявляється у ряді моментів просто нездійсненною через відсутність у свідомості слухача інтерпретанти з так званого ріфаттерівського трикутника, що призводить до випадання цілого ряду змістових фраґментів із процесу конструювання цілісної змістової концепції (використовуючи lingua vulgaris, слухач час від часу втрачає нитку розгортання змісту, а сам твір залишає враження непропорційно затягнутого). І перед нами постає досить майстерний виріб, авторові якого забракло художнього смаку та волі до необхідного самообмеження задля досягнення художнього результату, адекватного задумові. Заради справедливости зазначимо, що у жодній із рецензій на виконання цього твору термін „кіч“ вжито не було, але переважна більшість рецензентів характеризувала виключно авторський задум, а також мистецтво виконавців. Таке уникання оцінкових суджень про твори мистецтва їх критиками є вірною ознакою неприйнятности твору. З причин — серед багатьох існуючих — виділимо дві основні: 1) твір залишився після одноразового сприймання незрозумілим рецензентові через свою значну ускладненість (що, зрештою, вже стало звичним явищем для музики XX ст.), або ж 2) твір був прихильно зустрінутий як зразок авангардної творчости загальною масою пересічних слухачів, і рецензент, аби не стати білим круком і не наражатися на осуд цієї маси, утримується від оприлюднення занадто розбіжних із усталеними думок. Ситуація в епоху масової культури цілком нормальна: ну хто не пам'ятає виставлених у безлічі квартир на посудних полицях у 1960-ті роки дюжин мармурових слоників або ж у 1970-х — непридатних до вживання за прямим призначенням наборів рибок-чарок з „дорослими“ рибами-карафками на чолі. А у старшокласників початку 1970-х обов'язково лежав на помітному місці лонґплей яких-небудь „Самоцвєтів“, якого ніхто не слухав, але усі вважали ознакою доброго тону його мати. І хай би хтось посмів виступити проти цього: ярлик відсталої і „забитої“ людини одразу ж був би йому забезпечений...

Другий зі згаданих творів також виконаний автором у постмодерністському спрямуванні. Він сповнений гумором, іронією, пародіюванням, гротеском. Складність композиторського задуму в цьому начебто позірно нескладному й значеннєво прозорому, користуючись дуже вдалим лінґвіс-

тичним терміном, творі. Ось як охарактеризовано цей твір у музикознавчій рецензії: „Психоделічна серенада“ Сергія Зажитька [...] — своєрідний сплав кітчу в музиці та „театру абсурду“. Композитору вдалося розсмішити налаштовану на серйозну музику публіку. Але боюсь, сам задум твору та його ідея залишилися для неї незрозумілими“[23]. Підкоригуємо авторку статті від імені публіки: це було вже друге виконання твору С. Зажитька у Києві після майже дев'ятирічної перерви (зауважимо, далеко не краще навіть порівняно з першим!), і склад публіки з часів прем'єри мало що змінився. Тут маємо приклад видавати незрозумілі речі за „неординарний експеримент“ або ж кіч. Хоч у „Психоделічній серенаді“ елементи несмаку, що є визначальною рисою кічу, свідомо пародіюються (елементів „театру абсурду“ ми у творі не побачили, хоч елементи театралізації використовуються широко, що є, зрештою, характерною рисою творчости композитора, починаючи від середини 1990-х років). Твір С. Зажитька можна було б назвати радше „пародією на кіч“, насмішкою над ним, а разом з тим і над публікою, яка радо музичний кіч сприймає і навіть захоплюється ним. Інша річ, що, захопившись, композитор також від часу до часу переступає тут ледь вловиму межу між смаком і несмаком, і ці „знахідки“ автора мимоволі штовхають його в обійми кічу.

Іншим шляхом прийшли до кічу композитори старшого покоління. У 1950—1960-ті роки багато з них вимушено стали на шлях конформізму (відомий філософ культури У. Еко виводить причини його масових проявів у мистецтві XX ст. з „нездатности середньої людини звільнитися від формальних систем, що нав'язані їй ззовні, а не набуті завдяки власному дослідженню реальности. Такі соціальні хвороби, як конформізм та втеча від дійсности, стадність та масова свідомість якраз і є результатом пасивного засвоєння тих норм розуміння і судження, які ототожнюються з „хорошою формою“ як у моралі, так і в політиці, як у дієтиці, так і в моді — на рівні естетичних смаків і педагогічних принципів. Найрізноманітніші таємні переконння і збудження, що виникли в ході сублімації [...] сприяють мирному та пасивному засвоєнню „хорошої форми“, в якій середня людина розчиняється без будь-яких зусиль“)[24] і, володіючи немалим творчим потенціалом та доброю ремісничою майстерністю,— кічу. Численні симфонії та увертюри М. Дремлюги, струнні квартети та інструментальні сонати Ю. Шамо, вокальні цикли й вокально-симфонічні композиції Я. Цегляра, Ю. Мейтуса, опери останнього, сотні хорових композицій різних авторів яскраво ілюструють можливості „шляху зверху“, не компенсуючи брак справжніх емоцій та високого змісту кількістю одиниць продукції. Звичайно, сучасникам важко зараховувати твори якого-небудь композитора до кічу. А надто коли той чи інший автор має солідну композиторську підготовку, а часом ще й поважне становище в суспільстві. Але не слід забувати проникливої думки Т. Адорно про те, що „кожен кіч виникає як мистецтво“ і є одним із видів художньої творчости. Можна згадати у цьому контексті ряд композицій Е. Саті чи Д. Мійо зрілого та пізнього періодів творчости, які можуть слугувати показовими зразками кічу в музиці, а також ряд творів високопрофесіональних композиторів

---

[23] Найдюк Олеся. Прем'єри сезону // Музика.— 2004.— Травень—червень.— № 3.— С. 3.

[24] Эко Умберто. Открытое произведение.— Санкт-Петербург, 2004.— С. 169—170.

Дж. Кейджа чи Ф. Донатоні. Тому не варто ставити знак рівности між кічем і дилетантством, графоманством. Як було вже показано, це різні речі. Кіч, як правило, вирізняється досконалістю техніки „виготовлення" твору і часто позірно крокує в ногу з найвищої міри новаторськими композиціями.

Єдиним безпомильним способом вирізнення кічу як проміжної ланки між високим та масовим мистецтвом є парадоксальне поєднання у ньому взаємопротилежних функцій масового споживання і ремісничо-одиничного „виготовлення" („майстрування", за Т. Адорно). Але й для наукового осмислення цього явища у такому ракурсі необхідними є певна історична дистанційованість та більша увага учених до вдумливого осмислення такого непростого явища художньої культури, як кіч, у всіх його іпостасях.

Виклавши у цій розвідці наше розуміння та обґрунтування природи і функцій кічу, експлікувавши його основні ознаки та характеристики, а також з'ясувавши зв'язок кічу з новаторськими шуканнями та два головні шляхи проникнення у сучасну музичну практику і його місце у стильових параметрах українського музичного постмодернізму, сподіваємося, що пропоноване дослідження на цю вельми актуальну тему виявиться неподинокими в українському теоретичному музикознавстві початку XXI ст. Адже художнє явище, що стало об'єктом розгляду у цій розвідці, незважаючи на свою повну невивченість в українському мистецтвознавстві, є одним із активних культуротворчих чинників у музичних реаліях сьогодення.

Bohdan SIUTA

KITSCH AS A STYLE CRITERION IN SHAPING UKRAINIAN MUSICAL POSTMODERNISM

The article features the nature and functions of kitsch as well as elucidates its connection with the search for innovation. The author also stresses two main ways in modern musical practice and the place it occupies in the style criteria of Ukrainian musical postmodernism. Kitsch, as a phenomenon of artistic nature and in spite of the fact of the absence of its research, appears to be one of the active culture building criteria in the music realities of today.

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ, ПРИСВЯЧЕНОЇ 250 РІЧНИЦІ ВІД НАРОДЖЕННЯ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО (Львів, 8—9 листопада 2001 р.)

Юрій ЯСИНОВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКА ЦЕРКОВНА МОНОДІЯ ДОБИ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Друга половина XVIII ст. в Україні, за влучним висловом Бориса Кудрика,— це епоха „двох любителів священної Біблії — Григорія Сковороди і Дмитра Бортнянського“[1]. І справді — для Г. Сковороди, як і для Д. Бортнянського, одним з найважливіших джерел творчости було Святе Письмо, головно ж Псалми Давидові[2]. Ці два великі українці стали символами українського духу, української ментальности, зокрема, у добу, яка підсумувала й завершила культурно-історичний період від часів прийняття християнства (кінець X ст.) і до кінця XVIII ст., тобто в період досекулярної культури. Зрештою, і творчість Г. Сковороди, і Д. Бортнянського виразно починає вбирати також світські шати й наповнюється світським змістом. Та головним осердям у ній усе ж залишався релігійний менталітет.

Уже давно звернуто увагу на різні стильові потоки, що живили творчість Д. Бортнянського. Так, ще С. Людкевич цілком справедливо писав стосовно, наприклад, „італійщини“ композитора: „Називати Бортнянського *„італійцем, чужим українській музиці“* — се, здається мені, б'ючий у вічі абсурд, який покажеться зараз, коли хоч трохи точніше розглянемо його твори. Музика його, як Березовського й Веделя, вийшла з надр тогочасної української музичної культури і глибоко в ній корениться. Техніка хорових творів Бортнянського є італійською вже тільки з далекої традиції, „третього покоління“; вона зрослася органічно з прикметами й манерами української мелодики, навіть витворила вже своєрідні гармонічні і контрапунктичні нюанси, доволі вже неподібні до творів Ґалуппі чи Скарлатті...“[3] Усвідомлення Д. Бортнянського як українського композитора добре зрозумів Олександр Кошиць, який відчував національну природу української музики як чудовий музикант і авторитетний її знавець. У листі до Павла Маценка, згадуючи про відзначення кореспондента, про присутність у його церковних творах мелодичних зворотів, що йдуть від Д. Бортнянського, він пише: „Ви маєте рацію, бо, ближче кажучи, „ми всі

---

[1] Кудрик Б. Гендель і Бах // Дзвони.— 1935.— Ч. 5.— С. 250—256.

[2] Бердникова Е. Псалмы в хоровых концертах М. Березовского и Д. Бортнянского // Духовний світ бароко. [Збірник статей].— К., 1997.— С. 87—92.

[3] Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика // Музичний листок.— 1925.— Листопад.— Т. 1.— С. 5 (за новітнім виданням: Львів, 1999.— Т. 1.— С. 317).

під Бортнянським ходимо", а Бортнянський є, слава Богу, витвір української стихії на ґрунті наших кантів і живих тоді традицій школи Дилецького, хоча то в новім італійсько-венецийськім найкращім оформленні"[4].

Додатковим арґументом на користь українськости Д. Бортнянського є усвідомлення його особи і творчости в Галичині у середині першої половини XIX ст., коли формувалася так звана перемишльська композиторська школа: „На Західній Україні з йменням і творчістю Бортнянського пов'язане *відродження* професійної національної музики"[5] (виділено нами.— ***Ю. Я.***). Наголосимо на цій важливій методологічній тезі, що йдеться-бо якраз про відродження, а не про зародження — як це, на жаль, часто пишуть у сучасній українській історіографії. А саме розуміння Д. Бортнянського у контексті української культури сьогодні в Україні частіше вибудовується радше на патріотичній риториці, ніж на глибокому і всебічному аналізі його творчої спадщини та її історико-культурного контексту.

Головне питання, що його формулюємо у цій статті,— якою ж була мелодична основа церковної музики Д. Бортнянського? Народна пісня — саме на такій основі часто наголошувала радянська історіографія[6], забуваючи, що усвідомлене зацікавлення фольклором у композиторів починається щойно з доби романтизму. Церковна монодія — про це пишуть серйозніші дослідники, але при цьому якось забувають розмежувати власне російське та українське її відгалуження*. Ті довгі переліки найменувань „распевов", що ними буцімто була інспірована творчість Д. Бортнянського, справи не змінюють, бо врешті-решт ідеться про ту ж загальноросійську спадщину[7].

Ще Д. Разумовський виділив особливу групу творів Д. Бортнянського, в яких композитор використовував давню монодію — знаменний розспів, київський, грецький та болгарський напіви, які тривалий час називали *перекладеннями* чи *гармонізаціями*[8]. Цікаво, що деякий час Д. Бортнянському приписували створення проекту друкування крюкових пам'яток. Але новітня російська історіографія заперечує це припущення: Д. Бортнянський не міг скласти цього проекту, бо він не розумів крюко-

---

[4] Маценко П. Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка.— Вінніпеґ, 1954.— С. 50—51.

[5] Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство.— К., 1971.— Вип. 6.— С. 185—201.

[6] Нариси з історії української музики.— К., 1964.— Ч. 1.— С. 142—143.

* У середовищі українських музикознавців ще часто вживається термін *знаменний розспів*, який виник у російській практиці середини XVII ст. для окреслення суто російської традиції — на відміну від *київського пінія* чи *київського напіву*.

[7] Іванов В. Старовинні розспіви в аранжировці Д. Бортнянського // Музика.— 1971.— № 6; його ж. Дмитро Бортнянський.— К., 1980.— С. 101—108. В українській історіографії кумедним епізодом виглядають чималі переліки нібито поширених в Україні та, зокрема, в Галичині у XVII—XVIII ст. з місцевими найменуваннями напівів у праці Порфирія Бажанського, некритично запозичені ним від російських авторів, а то й просто вигаданих ним назв нібито українського походження, зокрема галицького (див.: Бажанський П. Історія руского церковного пінія.— Львів, 1890.— С. 22, 41). Заручником цієї праці П. Бажанського і став В. Іванов. А цілком недавно ці назви знову ж таки цілком безкритично на львівсько-галицький ґрунт переносить Лєшек Мазепа (див.: Mazepa L. Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII—XVII wiek) // Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich / Red. Leszek Mazepa.— Rzeszów, 1997.— T. I.— S. 17).

[8] Разумовский Д. Церковное пение в России.— Москва, 1868.— Вып. 2.— С. 231.

вого письма і не звертався до текстів знаменного розспіву у крюкових записах[9]. Зауважимо також, що *вітчизняний* розспів В. Іванова — це передусім *загальноруський*, тож його уява про ці розспіви є суто російським розумінням проблеми.

Та суть не у цих окремих обробках; важливішим є питання загальної орієнтації Д. Бортнянського на українську церковну монодію, на український нотолінійний Ірмолой. Закономірно виникає інше запитання: а чи взагалі можливе твердження, що Д. Бортнянський спирався саме на українську церковну монодію? Чи ж бо вона ще жила своїм повнокровним життям за його часів? Як бути з тим фактом, що вже з семилітнього віку він був поза Україною і свідоме сприйняття монодії як інспіруючого фактора Бортнянського-композитора було майже неможливим?

Тут торкнемося лише одного кола питань: якою була церковна монодія в Україні у XVIII ст., чи приносили українські капелісти нотні Ірмолої зі собою до Петербурга, чи взагалі у Росії були в ужитку українські Ірмологіони.

У XX ст. завдяки зусиллям Олександра Кошиця, Павла Маценка, Мирослава Антоновича, Олександри Цалай-Якименко, Ліди Корній, Олени Шевчук утвердилося розуміння української церковної монодії як самостійної і яскравої гілки могутнього древа греко-візантійської і слов'янської спадщини. Опрацювання світового рукописного фонду нотолінійних Ірмолоїв у наших дослідженнях вичерпно представило розподіл цих пам'яток за етнолокальними територіями та у хронологічному розрізі, створивши потужну наукову базу для поглиблених і спеціалізованих досліджень. Зокрема, виявилося, що у добу Д. Бортнянського продовжували створюватися українські Ірмологіони — як у традиційних центрах церковно-музичної культури (Київ і Наддніпрянщина, Харків і Слобожанщина, Львів і Галичина, Полтавщина, Чернігівщина, Волинь, осередки Перемишльської та Мукачівсько-Пряшівської єпархій), так і у багатьох монастирях, міських і сільських парафіях різних куточків України. Їх створювали дячки та учні парафіяльних шкіл, священики і монахи, церковні співці і реґенти, тобто основна маса музично-професійних кадрів того часу.

Нотні Ірмолої були не лише власне церковними літургійними книгами; не менш важливу роль вони відігравали й у навчальному процесі як практичні посібники з музичної грамоти і церковного співу. І ці нотні Ірмолої часто мандрували з їх власниками на Північ — у Росію, де використовувалися у навчально-педагогічній та літургійній практиці.

Українські нотні Ірмолої створювалися і в самій Росії тими ж українцями-співаками і реґентами, композиторами і теоретиками. Досить назвати такі імена, як ієродиякони Орест Софроніев, Іван Поповський, „генерал-бас" і „уставник" Гаврило Головня (син київського сотника Матвія Головні), вихованець Києво-Могилянської академії, а згодом архімандрит Троїце-Сергієвої лаври Лаврентій Хоцятовський та багато інших. Серед них також вихідці з Білорусі, які дуже тісно були пов'язані з

[9] Белоненко А. Из истории русской музыкальной текстологии // Проблема русской музыкальной текстологии.— Ленинград, 1983.— С. 173—194; его ж. К вопросу об авторстве „Проекта Бортнянского" // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков.— Москва, 1986.— С. 153—175 (Сборник трудов ГММИ.— Вып. 83).

Україною, часто бували в Україні, де здобували освіту і приймали священня — наприклад, Гаврило Аранесович чи той же Лаврентій Хоцятовський[10].

Головним центром культивування українського церковного співу в Росії у добу Д. Бортнянського були петербурзькі Придворна капела та Олександро-Невський монастир. Придворна капела була приватним хором російських імператорів і радше світським закладом. Співаки часто брали участь в оперних виставах, грали в оркестрі Великого і Малого дворів. Та головним їх обов'язком був спів на Службі Божій у присутності коронованої особи, численної царської родини, придворного оточення — як у самому Петербурзі, так і у його заміських палацах.

Репертуар капели орієнтувався насамперед на європейські смаки, і її спів мав вражати численних іноземців, що дуже імпонувало російським царям. Тож, на думку дослідника історії Придворної капели Івана Ґарднера, у XVIII і на початку XIX ст. власне російську традицію церковного співу було не лише занедбано, але й узагалі витіснено за межі столиці[11]. Осередки українського церковного співу були і в Москві: у монастирях Симоновському, Ново-Спаському, частково Чудовському, Донському, Сава-Сторожевському і навіть у Троїце-Сергієвій лаврі.

У Придворній капелі виробився свій особливий репертуар, який власне і був зорієнтований на українські скорочені Ірмологіони. Тут, як і в Олександро-Невській лаврі, витворилися свої особливі напіви: *придворний, невський, гарасимовський, симоновський* та інші, які за стилістикою були українськими.

Очевидно, що всі „малоросійські" новації з великим опором сприймалися у консервативній Москві. Але авторитет Д. Бортнянського був настільки високим, а сам він настільки міцно тримав справу церковного співу у своїх руках, що без зайвої сором'язливости насаджував власні церковно-хорові твори по всій Росії.

Та по смерті Д. Бортнянського ситуація почала змінюватися. І якщо за його прямого наступника малоталановитого Федора Петровича Львова справа обрусіння церковного співу просувалася досить мляво, то син останнього Олексій Федорович Львов, здібний музикант і знаний скрипаль-віртуоз, очоливши капелу 1837 р., цей процес прискорив. Двохсотлітня домінація українського церковного співу в Росії швидко згасає і імперія остаточно відмовляється від послуг „иноземцев", доволі успішно торуючи шлях власній церковній музиці.

Другим великим центром культивування українського церковного співу в Петербурзі, зокрема сакральної монодії, був Олександро-Невський монастир, заснований на березі Неви 1710 р. (пізніше отримав статус лаври). Тут формується новий тип монастирської культури, зорієнтований на українські монаші традиції, що ставали еталонними для всієї Росії. Ця нова культура відзначалася великим динамізмом і легко спри-

---

[10] Джерела вивчення українсько-білорусько-російських музичних зв'язків XVI—XVII ст. // З історії української музичної культури.— К., 1989.— С. 9—24; Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16—18 століть.— Львів, 1996.— С. 401, № 791.

[11] Гарднер И. Алексей Федорович Львов.— Нью-Йорк; Джорданвил, 1970.— С. 15.

ймала різні новації; вона перебувала на перехресті різноманітних впливів, включаючи потужну рецепцію світських елементів, що власне, й відрізняло українські монастирі від російських[12].

До нашого часу дійшов нотолінійний Ірмолой українського типу з середини XVIII ст., який був у вжитку на „правому клиросі" Олександро-Невського монастиря. У складі колекції рукописів цього монастиря цей Ірмолой згодом надійшов до колишньої Публічної бібліотеки у Санкт-Петербурзі[13].

Олександро-Невська лавра була тісно пов'язана з Придворною капелою, завдяки якій у монастирську півчу практику входив живий струмінь світської культури в нових європейських формах і засобах, зокрема, культури вокальної. Пізніше ця спадщина стала головною підвалиною формування російської вокально-оперної культури. У XIX—XX ст. Олександро-Невська лавра сформувала новий тип монастирської церковнопівчої культури імперії — і переважно з допомогою українців та з орієнтацією на українські монастирі.

До лаври на Неві спеціально добиралися ченці з інших монастирів, яких виховували на архимандритів та єпископів, тобто вони займали верхні ешелони російської монастирської ієрархії.

Можливо, саме тут провів свої останні роки Микола Ділецький і саме тут створив українську редакцію своєї „Граматики музикальної", адресуючи її численним побратимам у столиці імперії.

Цікаво, що саме на території Олександро-Невської лаври — пантеоні діячів російської культури — встановлено плиту на символічному надгробку Дмитра Бортнянського.

Значний розвиток української церковної монодії доби Д. Бортнянського добре засвідчують основні джерела цієї культури — рукописні нотолінійні Ірмолої, які, як уже відзначалося, продовжували створюватися й поширюватися у церковно-співочому середовищі на всьому українському етнічному просторі — від Лемківщини і Бойківщини, Закарпаття (Іван Югасевич тут у добу Д. Бортнянського створив близько десяти нотних Ірмолоїв), Підляшшя на Заході до Слобожанщини і Запорожжя. Особливий акцент слід зробити на Слобожанщині, де українська монодія повсюдно вживалася у церквах.

З репертуару лемківських Ірмолоїв варто відзначити пам'ятку 1729 р., створену анонімним переписувачем у селі Зиндранова (тепер Кросненського повіту Підкарпатського воєводства) при церкві св. Миколи[14]. Репертуар пам'ятки типовий для українських Ірмолоїв. Разом з тим тут є одна дуже характерна риса для більшости рукописних Ірмолоїв західного пограниччя українського етносу, зокрема Лемківщини,— так званий календарно-мінейний структурний тип укладу змісту. Тобто праз-

[12] Чудінова І. Крилошани-українці Олександро-Невського монастиря (український вплив у становленні петербурзької культури) // З історії української музичної культури.— К., 1989.— С. 53—63.

[13] Российская национальная библиотека (далі — РНБ), отдел рукописей и редкостной книги, ф. 15 (Собрание Александро-Невской лавры), № 99 (див.: Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 416, № 841).

[14] Тепер зберігається у: Biblioteka Narodowa w Warszawie, dział rękopisów, akc. N 2953 (за нашим Каталогом — С. 373, № 709).

ничні ірмоси і стихири згруповані в одному розділі за календарним принципом, що посилює його богослужбову функцію. Осмогласний розділ обмежений вибраними воскресними жанрами, включаючи ірмоси. Це промовляє за практичне спрямування рукопису. Наявність київського напіву, особливо в таких центральних службах, як Всеношна та Літургія Івана Золотоустого, промовляє за усвідомлення Києва як духовного центру українського народу*. Ще одним підтвердженням тісних зв'язків з Києвом є вписана до рукопису „Піснь о покаянії Человіка" з приpискою, що пісня укладена з антифону в Київській академії[15].

У 1773 і 1776 pp. Іван Токарський переписав два Ірмолої у селі Королик при церкві св. Миколи того ж Коросненського повіту[16]. Цікаво, що переписувач з інтервалом у кілька років створив два різні за структурою Ірмолої — 1773 р. календарно-мінейного типу, а 1776 р. — гласовий. Це, між іншим, засвідчує творчий підхід Івана Токарського до створення Ірмолоїв і брак догматизму у справі церковного співу.

Ірмолої продовжували переписувати і в XIX ст. — як це зробив 1807 р. Іван Яцько у селі Мушинка, створивши при церкві Івана Богослова Ірмолой календарно-мінейного типу[17].

Створювалися нотні Ірмолої і на Слобожанщині: у 1720 і 1725 pp. дияконом Успенського собору у Харкові Кіндратом Федоровим[18], у 1736 р. Максимом Василієвим у Ворожбі-Сумській[19], 1777 р. Яковом Кириловим в Охтирці[20] та іншими.

Особливе зацікавлення у контексті сформульованої проблеми викликають українські Ірмолої, переписані в Росії, зокрема в Петербурзі. Усього нами виявлено понад 20 таких пам'яток, які мають прямі вказівки на місце створення[21]. Якщо порівнювати ці рукописи з тими, що переписані в Україні, то впадає в очі їх особлива ошатність, великі формати (in F°, а то й 2F°). Безперечно, цим їх творці підкреслювали красу і велич української церковної монодії, що санкціонувалося їх замовниками. Одним з таких Ірмолоїв є переписаний у Придворній капелі півчим і реґентом Іваном Поповським: „**Сія кніга Ірмологии за божією помощию списася в царствующем градѣ Санкт Петербурхе ен величества всепресвѣтлѣишія государины императриці Екатерины Алексеевны пѣвчим Іваном Поповским зостаючому на**

---

* Таке усвідомлення Києва фіксують і фольклорні матеріали, що підкреслював ще Іван Франко.

15 Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 373, № 709.

16 Пам'ятки також зберігалися у: Biblioteka Narodowa w Warszawie. Zbiór rękopisów byłej kapituły greckokatolickiej w Przemyślu, тепер зберігаються у: Biblioteka Narodowa w Warszawie, dział rękopisów, akc. N 2599, 2620; Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 456, № 960; С. 461, № 977.

17 Тепер зберігається у Львівському історичному музеї, рук. 210 (Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 483, № 1064).

18 Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 313, № 528; С. 326, № 565.

19 Там само.— С. 381—382, № 734.

20 Там само.— С. 462, № 980.

21 Див., зокрема, нашу статтю і опис українських Ірмолоїв, що зберігаються в РДБ: Ясиновский Ю. Певческие рукописи украинской традиции в собраниях Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина // Записки отдела рукописей.— Москва, 1986.— Вып. 45.— С. 284—298. Тут пам'ятки, створені в Росії, виділені в окрему рубрику.

тот час при капелѣ реєнтом року 1725 генваря 16" (текст на титульному аркуші)[22]. За змістом це типовий зразок українського нотного Ірмолоя з підкресленою орієнтацією на київську церковно-пісенну спадщину (напіви київський — „Нічні чування", печерський — Літургія Івана Золотоустого). Іван Петрович Поповський був „реєнтом хоральної музики" (в документах званий також „співальной хоральной музики головщик") Придворної капели, зокрема при цариці Катерині Олексіївні (тобто Катерині І). Ще 1714 р. гетьман Іван Скоропадський відіслав його разом з п'ятьма іншими півчими (бас, тенор і три малолітні хлопчики) з Глухова до двору імператриці. 1718 р. він, імовірно, прибув в Україну для набору нових півчих[23]. Був освіченою людиною, займався літературною діяльністю. У бібліотеці Феофана Прокоповича зберігалася копія „Сатири" Антіоха Кантемира, виготовлена 1733 р. у Санкт-Петербурзі з чорнового зошита українським почерком, ймовірно, Іваном Поповським; у післямові є такий віршований запис: „Списовал Иванъ Поповский сію сатиру / Аще еслучится прочитовата миру..."[24]

1750 р. також у Петербурзі переписав Ірмолой ієродиякон Л. Хоцятовський[25], оздобивши його ґравюрами Мартина Енґельбрехта та І. Пфеффеля. Попри традиційні напіви — київський (Літургія Івана Золотоустого, кондак на Різдво Христове „Діва днесь", світилен „Плотію уснув", стихира „Всім предстателствуєш"), простий „Тебе, Бога, хвалим", — тут уже є вкраплення російської монодії: напіви великоросійський (Літургія Напередосвячених Дарів), московський „Христос воскресе", а також жуковський „Достойно єсть" та невський „Єдинородний Сину", які, однак, за музично-стильовими ознаками є тими ж українсько-білоруськими напівами. Л. Хоцятовський, як уже згадувалося, був білорусом з походження, навчався у Київській академії, згодом опинився у Петербурзі, де з 1752 р. бачимо його у Придворній капелі як співця (ґоловщика, уставника, можливо, і реґентував)[26]. Згодом уже сам підшукує відповідні голоси і пише листа до Києва з проханням підшукати добрих співаків для капели[27]. Далі бачимо його в одному з найбільших російських монастирів — Троїце-Сергієвій лаврі, де в 1761—1766 рр. був архимандритом. Але пам'ять про українсько-білоруську традицію церковного співу зберіг — про це свідчить те, що з собою до Троїце-Сергієвої лаври забрав свій Ірмолой, який зали-

---

[22] РНБ, отдел рукописей и редкостной книги, осн. F.I 863; див.: Ясиновский Ю. Ленинградская коллекция древнепевческих рукописей украинской традиции // Прошлое и настоящее русской хоровой культуры.— Москва, 1984.— С. 103; Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 325—326, № 564.

[23] Харлампович К. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь.— Казань, 1914.— Т. 1.— С. 822; Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до XVIII века.— Москва; Ленинград, 1929.— Т. 1.— С. 333.

[24] РНБ, отдел рукописей и редкостной книги, ф. 1563 (Соф.), л. 92 об. (див.: Родосский А. Описание 432-х рукописей, принадлежащих Санкт-Петербургской Духовной академии.— Санкт-Петербург, 1904.— С. 234; Градова Б. А. Рукописное тиражирование сочинений А. Д. Кантемира в XVIII в. // Книга в России до середины XIX века.— Санкт-Петербург, 1985.— С. 56—57).

[25] Российская государственная библиотека, ф. 304 (Собрание Троице-Сергиевой лавры), № 454; за нашим Каталогом — С. 401—402, № 791.

[26] Харлампович К. Малороссийские влияния...— С. 833, 837.

[27] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої... // Центральний державний історичний архів України у Києві, ф. 990, оп. 1, спр. 338.

шився після його смерти у бібліотеці монастиря. В Острозькому історико-культурному заповіднику зберігається Біблія московського друку з дарчим написом Л. Хоцятовського Георгієві Кониському (1762 чи 1763 р.).

Цікаво, що у тій же Троїце-Сергієвій лаврі ієромонах Артемій Компайський 1756 р. переписав два нотні Ірмолої[28], в яких також помітною є орієнтація на київську спадщину з окремими російськими вкрапленнями.

Особливо розкішним є два петербурзькі Ірмолої придворного півчого Гаврила Головні — 1752 і 1762 рр.[29] Цікаво, що Ірмолой 1752 р. повернувся в Україну — він належав придворному півчому, а згодом колезькому асесорові Михайлові Берлинському, нащадком якого, підполковником артилерії Берлинським 1853 р. подарований, правдоподібно, Київській духовній академії. У дарчому записі немає вказівки на адресата дару, немає жодної вказівки і на проміжного власника від Берлинського до Духовної академії.

Рукопис, як і більшість інших українських Ірмолоїв, створених у Росії, є великого формату (велике F°), великого обсягу (425+VIII арк.) та прикрашений з особливою ошатністю: кольорові рослинні мотиви та сюжетні ґравюри німецьких майстрів.

За змістом рукопис є типовим українським нотолінійним Ірмолоєм гласового структурного типу: вступний ужитковий розділ, основний осмогласник, празничні стихири, включаючи розділи Пістної і Цвітної Тріоді. Типово українськими є також коло вибраних свят церковного календаря та вказані напіви: київський (Літургія Івана Золотоустого, кондак Пресвятої Богородиці, канони у Квітну неділю та на Пасху, світилен „Плотію уснув"). Містяться тут популярні напіви болгарський, грецький і простий. На самому початку додана нотна азбука, що також властиве українським Ірмолоям, починаючи зі середини XVIII ст.

Водночас у пам'ятці помітні вкраплення, які свідчать про намагання врахувати потреби власне російської церковно-співочої практики. Так, книга названа Ірмологій, що відображає російську традицію найменування Ірмолоя. У репертуар включені актуальні для Російської імперії XVIII ст. ірмоси на Полтавську перемогу, хоч у музично-стильовому значенні це типово українські воскресні ірмоси. Серед указаних напівів є і такі, що виникли, як уже вказувалося, у середовищі Придворної капели у Петербурзі: жуковський „Достойно єсть", невський „Єдинородний Сину", а також знаменний піснеспів „Тебе, Господа, ісповідаєм" (замість великого славословія), який має додаткову приписку — „сочиненное Гарасимом генералом басом". Російською специфікою в українських Ірмолоях є також вказівки на грецький напів у празничних ірмосах та деяких інших піснеспівах з церковнослов'янським текстом: канони на Пасху, молебні до Пресвятої Богородиці, на Богоявлення, Стрітення, Благовіщення, у Квітну неділю, на Вознесення, Преображення, Успіння, а також декілька стихир.

---

[28] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 436—437, № 907—908.

[29] Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. Ін-т рукопису, ф. ДА П. 351; за нашим Каталогом — С. 432, № 894; РНБ, отдел рукописей и редкостной книги, ф. 536 (Собрание Общества любителей древней письменности), № F. 511.

Українські нотні Ірмолої доби Д. Бортнянського свідчать, що в Україні, незважаючи на повну втрату державности, усвідомлення національної суті церковної монодії залишилося високим — як у середовищі її безпосередніх творців і носіїв (церковні співці, дячки, реґенти, священики), так і в колах вищої церковної ієрархії. Останнє підтверджує такий красномовний факт, що замовником Ірмолоя 1763 р. виступив владика бориспільський і переяславський Гервасій, що позначилося, зокрема, на особливій мистецькій ошатності цієї пам'ятки[30].

[30] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 450, № 943.

Наталія ШВЕЦЬ

РИСИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Яскравий, могутній авторський стиль зазвичай має здатність легко входити в контекст іншої національної культури, ставати її символом та інспіратором розвитку. До таких належать стилі Ґ.-Ф. Генделя і К.-В. Ґлюка, Дж. Меєрбера та І. Стравінського. Вони засвоювали найбільш характерне і типове у мистецькій ментальності тої країни, з якою пов'язували свою життєву і творчу долю, синтезуючи його на основі власного індивідуального мислення.

Таким був і стиль Д. Бортнянського — один з найпізніших класичних стилів, який утворився шляхом оволодіння досвідом різних національних культур. Процес еволюції свідомости мистця постає як результат критичного відбору та переосмислення численних музичних реалій. Міра цього критичного відбору залежала від зрілости художньої особистости. Саме тому взаємини Д. Бортнянського з тою чи іншою традицією набувають різного характеру залежно від періоду творчої діяльности та від жанрової галузі, яка ставала предметом композиторської інтерпретації.

Серед сучасників Майстер вирізнявся повнотою та різнобічністю жанрового діапазону: навколо своєрідного епіцентру — хорових концертів — розташовуються опери та інструментальна музика в камерно-ансамблевому та концертному варіантах. Особливо підкреслюється значущість інструментальної галузі, репрезентованої фортепіанними квартетом та квінтетом, Концертом для чембало, Концертною симфонією, Альбомом п'єс для клавішних інструментів, „Гатчинським маршем“ для ансамблю фаготів і валторн. Її аж ніяк не можна розглядати як творчу периферію або наївно-примхливі, салонні імпровізації монументаліста. М. Музалевський уважає, що Д. Бортнянському з-поміж багатьох інших композиторів „вдалося охопити різні жанри та форми інструментальної музики і [...] накреслити окремі риси того національного стилю, який пізніше розвинувся в російській школі“[1]. Додамо, що і в українській також. А М. Рицарева переконана, що „рівень музичного мислення Бортнянського у цій ділянці його спадщини є настільки високим, що може бути вартим композитора, який усе своє життя пише інструментальні твори“[2].

---

[1] Музалевский М. Русское фортепианное искусство: XVIII — первая половина XIX века.— Ленинград, 1961.— С. 54.

[2] Рыцарева М. Композитор Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество.— Ленинград, 1979.— С. 166.

Отже, самосвідомість Д. Бортнянського формувалася вельми інтенсивно; його зрілий стиль та музична мова мають асимілятивний характер, викликаючи деякі аналогії з уже відомими на той час класицистичними стилями.

Почнемо з того невловимого й неосяжного, яке умовно визначають як психологічний тип особистости. Лірична природа обдарування, безпосередність у вияві емоцій і настроїв, інструментальний стиль, народжений вокальним мелодизмом мимоволі підкреслюють паралель з В. А. Моцартом. Споріднює митців універсалізм творчих можливостей, любов до термінової роботи на замовлення* — незалежно від припливів та відпливів натхнення. Краса для них тотожна життю у його трагічній діалектиці; душевна дисгармонія завжди розв'язується в божественну гармонію мистецтва.

Серед спільних рис на диво красивий почерк — рідкісне явище серед творців. У А. Ейнштейна читаємо: „Рукописи Моцарта ніби виконано рукою ювеліра, без помарок, викреслювань, вони викликають відчуття легкости, ажурности"[3]. А ось, що пишуть дослідники архівів Д. Бортнянського: „Рукописи композитора чудово збереглися, вони ретельно виписані крупним каліграфічним почерком без будь-яких похибок. Жодного натяку на випадковість, ескізність або неохайність"[4].

„Моцартіанство" українського композитора одним з перших помітив О. Сєров. Хрестоматійним стало його зауваження: „Бортнянський вчився на тих самих взірцях, що і Моцарт, та сам наслідував його"[5]. Які ж взірці критик має на увазі?

Найлегше В. А. Моцарт засвоював традиції італійської культури. Вона виявилася відкритою йому як у своїх зовнішніх, так і внутрішніх параметрах. Передусім це гедоністичний аспект музики австрійського генія, посилення емоційної виражальности інтонування, „олюднення" інструменталізму.

Д. Бортнянський, який повернувся 1779 р. в Росію після своїх італійських університетів, здивував досвідчену публіку не лише „солодкоголосим" оперним мелодизмом, а й широким спектром інструментальних жанрів і форм. Причому Майстер подивляв воістину моцартівським умінням злити в єдине ціле різні національно-жанрові моделі.

Як приклад розглянемо коротко Концертну симфонію. Ясністю, врівноваженістю, благородством стилю вона нагадує святкові, урочисті дивертисменти і серенади В. А. Моцарта; про це свідчить і спокійне, безконфліктне чергування образів. Водночас перед нами типовий взірець італійської тричастинної симфонії (згадаймо Б. Ґалуппі, Дж. Сарті, Дж. Паїзієлло, В. Манфредіні, Дж.-Б. Саммартіні), а перша частина багатою тематикою, стрімким рухом нагадує увертюри до італійських опер самого Д. Бортнянського — „Квінта Фабія", „Алкіда" та „Креонта"**.

---

* Квінтет та Концертна симфонія написані Д. Бортнянським під час служби при дворі. Твори повинні були давати насолоду слуху шляхетного панства. Цикл з восьми клавірних сонат (1784), присвячений Марії Федорівні, розглядався композитором як педагогічний матеріал для практичних занять з великою княгинею.

[3] Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество.— Москва, 1977.— С. 131.

[4] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России.— Москва; Ленинград, 1929.— Т. II.— С. 270.

[5] Серов А. Первый и второй концерты дирекции императорских театров // Критические статьи.— Санкт-Петербург, 1895.— Т. 3.— С. 840.

** Зазначимо принагідно, що до кінця XVIII ст. симфоніями називали інструментальні вступи до музично-театральних вистав.

Назва „Sinfonia concertanta“ апелює до французької традиції, яка також виявилася не чужою Д. Бортнянському. Маємо на увазі схильність до пасторальної тематики, дещо сентиментальної чуттєвости побутового романсу та, зрештою, сам жанр. У французів він довго залишався доволі популярним, тоді як для австрійців та італійців уже в середині XVIII ст. перетворився в анахронізм. Знамениту „Sinfonia concertanta“ для солюючих альта та скрипки з оркестром написав В. А. Моцарт спеціально для паризького замовника.

Однак подібність між цими двома творами є лише зовнішньою. На відміну від В. А. Моцарта, Д. Бортнянський не намагався концептуально об'єднати симфонізм і концертність; назвою „Concertanta“ автор підкреслює самостійність жанру симфонії, його відмінність від увертюри і можливість виконання лише в умовах публічного концерту, що в епоху Просвітництва став традиційною формою проведення дозвілля.

І нарешті колосальний вплив на кристалізацію інструментального стилю Д. Бортнянського здійснила віденська класична школа з її ідеалом стрункости, гармонійности, довершености форми, культом здорового оптимістичного світогляду. Вже у другій половині XVIII ст. концертний репертуар інструментальних капел, що існували при дворах крупних європейських міст, збагатився симфонічними творами Й. Гайдна, В. А. Моцарта, І. Плеєля, Я. К. Ваньгала, Ф. Шуберта, Я. Л. Дуссека. Звідси можливість мати повну уяву про сучасні тенденції розвитку європейської музичної культури. Необхідність асиміляції принципів класицизму зумовилася насамперед тим, що на той час це був панівний епохальний стиль, оволодівши яким, композитор осягав інтернаціональну музичну мову. Симптоматично, що елементи класицистичного формотворення та стилістики наявні і в деяких творах Д. Березовського, В. Пашкевича, Є. Фоміна, але класицизм як закінчена система зі строгою регламентацією усіх засобів виражальности залишився їм чужим.

Як високоосвічений професіонал Д. Бортнянський був у курсі новітніх тенденцій сучасности. Більше того, „Sinfonia concertanta“ демонструє орієнтацію не на певну „готову“ модель, а являє собою синтетичне явище, в якому вгадується елемент гри з матеріалом, по-моцартівськи блискучої інвенції, спроможної у несподіваний спосіб поєднувати жанри і стилі.

Загальний композиційно-драматургічний профіль тричастинного циклу, симетричне обрамлення ліричного центру жвавими моторними allegro апелюють до класицизму. Натомість бароковий концертний „ген“ виявляється через непередбаченість перебігу тематичних „подій“, деяку випадковість у виборі інструментів. Адже виконавський склад — дві скрипки, віола да гамба, віолончель, арфа, фортепіано organise, фагот — явно віддзеркалює передкласичну ансамблеву неупорядкованість і аж ніяк не вписується в ідеальну збалансованість класицистичного оркестру*.

Д. Бортнянський відмовляється від диференціації тембрів на групу головних (Hauptstimme) та акомпануючих (Nebenstimme). У жодного з учасників ансамблю немає постійного амплуа. Арфа „мовчить“ протягом усієї другої частини, проте вводиться в усі тутійні епізоди крайніх. Фагот

* Цікаво, що невеличкі інструментальні ансамблі, які широко практикувалися в російській та західноєвропейській народній музиці, у світському побуті були рідкістю.

не акцентує своєї тембрової характеристики, натомість трактується віртуозно-блискуче. Провідна роль зберігається за струнними, їх різноманітні фіґурації та загальні форми руху (наголошення звуків тонічного акорду) сприяють мобільності інструментальної фактури.

Кореспондує з епохою бароко і світ скорботних почуттів другої частини Концертної симфонії. Жанрова основа сициліани викликає асоціації з аріями lamento Й.-С. Баха, Ґ.-Ф. Генделя, П. Локателлі, Т. Альбіноні, Г. Перселла. Щоправда, Д. Бортнянський надає музиці серпанок ледь відчутної сентиментальности. С. Скребков зазначає: „Ліризм Бортнянського ніколи не доходить до відкритої аріозности з її індивідуалістичною експресією“[6]. Будучи чудовим оперним композитором, в інструментальних творах він абстрагується від підкреслено надривної емоційности, якою проникнуті італійські арії lamento.

На відміну від терасоподібної, дещо механічної динаміки бароко, динамічна палітра „концертної симфонії“ вражає різноманітністю нюансів та їх відтінків — від витонченого **pp** до повнозвучного **ff** при перевазі звучности sotto voce.

Наступний рівень синтезу — мовний. На фоні „очищеної“, дещо абстрактної лексики класицизму впізнаються інтонаційно-ритмічні формули, які сублімують ознаки українського пісенно-танцювального фольклору. Енергія руху, закладена в темі головної партії, утворює своєрідне тло, на якому виділяються рельєфні кантиленні епізоди, співзвучні з народною ліричною пісенністю. Фольклорні асоціації викликає паралельне безмодуляційне ладотональне зіставлення фраз, речень тощо. Композитор бере з народної музики те, що органічно „вписувалося“ у загальноприйняту манеру викладу та розвитку тематичного матеріалу, влучно використовує яскраві жанрові прообрази. Так, наприклад, М. Гордійчук вказує на наявність ритмоформули „козачка“ у головній партії першої частини та в рефрені фіналу, подивляючись вмінню автора підкорити загальновідомі засоби і прийоми власній стилістиці.

Останнім узагальнювальним рівнем художнього синтезу є рівень міжжанрових зв'язків у рамках власної спадщини Д. Бортнянського. Логіка сонатно-симфонічного розвитку виявила себе не лише в „Концертній симфонії“, камерно-інструментальних ансамблях, оперних увертюрах, але й у хорових концертах. Зустрічною тенденцією є зворотний вплив вокально-хорової поетики на інструменталізм. Йдеться про переймання принципів вокального інтонування, вишукану культуру „інструментального співу“, задушевність і теплоту слов'янської мелодики, що об'єднує дві провідні жанрові гілки творчого доробку Д. Бортнянського.

С. Скребков, зіставляючи деякі особливості хорових та інструментальних творів композитора, виявляє їх російські джерела та взаємозв'язки. Серед них — фанфарні „панегіричні“ звучання, які трапляються як у його духовних концертах, так і в інструментальній музиці.

Отже, Концертна симфонія Майстра з властивою їй мобільністю різностильових та різноструктурних поєднань відкриває шлях складним, неоднозначним жанровим мікстам XIX та XX ст.

---

[6] Скребков С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта // Ежегодник Института истории искусства.— Москва, 1948.— Т. II.— С. 199.

Тепер спробуємо простежити деякі риси художнього синтезу в стилі клавірних сонат Д. Бортнянського*. Як відомо, шляхи становлення сонатної форми в період раннього класицизму були досить суперечливими. У першій половині XVIII ст. уже активно використовується тричастинний цикл, однак навіть декількома десятиліттями пізніше ще трапляються взірці „ранньосонатного двочастинного композиційного плану“ (термін Ю. Євдокимової[7]). Таке дивовижне співіснування старого і нового знаходимо у Сонаті C-dur, де першу частину написано в ранньосонатній двочастинній формі, а другу — в тричастинній. У Сонаті F-dur використано трифазну форму, архітектоніка якої відповідає класицистичному структурному інваріанту. Соната B-dur (її було знайдено лише в 1952 р.) знову репрезунтує тип старосонатної двочастинної форми. Отже, сонати Д. Бортнянського репрезентують два основні різновиди жанру: циклічний (Соната C-dur) та одночастинний (сонати F-dur та B-dur).

Спинимося на деяких особливостях трактування композитором ранньосонатної форми. Головні партії в першій частині Сонати C-dur та одночастиннній Сонаті B-dur характеризуються лаконізмом, конструктивною завершеністю. Стійка перевага тонічної функції вплинула на образно-інтонаційний зміст тематизму — життєствердного, активного. Двоелементна тема першої частини Сонати C-dur містить контури внутрішнього конфлікту, властивого бетовенському тематизму. Перший елемент — типове динамічне initio — контрастує з наспівним другим. Побічні теми в аналізованих композиціях виступають без сполучних розділів, безпосередньо після головних. Взаємодіючи з останніми за принципом контрастного доповнення, побічні не володіють такою ж мірою структурної визначености.

Другу фазу ранньосонатної форми, за Н. Горюхіною, можна визначити як „розробку-репризу“[8]. Як відомо, особливістю старовинної сонатної форми є брак репризного проведення головної теми, яка зазнає деяких змін, здебільшого лище тональних. Надалі, зберігаючи двочастинну схему, активізуються розробкові імпульси. Це — прямий шлях до функціональної розчленованости композиції на три нерівномасштабні частини, де побічна і завершальна партії утворюють репризу.

Ранньосонатна форма Д. Бортнянського демонструє дещо інший варіант цих складних процесів. Друга фаза форми є традиційним проведенням головної теми в тональності домінанти. І все ж головні теми сонат C-dur та B-dur відразу модулюють у головну тональність, відтворюючи свій експозиційний варіант. У зоні побічної партії концентруються усі видозміни тематичного матеріалу. Відтак у першій частині Сонати C-dur побічна партія є осередком інтенсивних ладогармонічних та інтонаційних перетворень; у побічній партії Сонати B-dur розробковість захоплює тональний план (f-moll-c-moll-B-dur). Репризна стійкість встановлюється лише в каденційно-завершальній зоні. Отже, у двофазних ранньосонатних формах Д. Бортнянського риси розробковости, оминаючи головну партію, концентруються в побічній.

---

* Біографію української фортепіанної сонати започаткували три клавірні сонати Д. Бортнянського (C-dur, F-dur, B-dur), що входили до рукописної збірки з восьми сонат (1783—1784) і досі не знайдені.

[7] Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы.— Москва, 1972.— Вып. 2.— С. 98—138.

[8] Горюхина Н. Эволюция сонатной формы.— К., 1973.— С. 9.

Друга частина Сонати C-dur та одночастинна Соната F-dur постулюють трифазну сонатну форму. На думку Ю. Євдокимової, поява головної теми у репризі виявилася тим поворотним моментом, який народив класичну сонатну композицію. Функційне розмежування розробки і репризи призвело до остаточного заперечення старовинної двофазної сонатности. Тип сонатної форми другої частини Сонати C-dur ілюструє процес кристалізації класичної сонатности. Експозиція є малорельєфною за тематичним змістом; розробка починається проведенням головної партії в субдомінантовій тональності. Реприза вносить невеликі корективи в матеріал експозиції.

Одночастинна Соната F-dur Д. Бортнянського також репрезентує трифазну сонатну композицію, яка позначена класицистичною стрункістю, довершеністю. Експозиція містить яскраво контрастний мелодизм. Головну тему утворюють два елементи: дієвий, що включає активний гармонічний імпульс, і пісенно-танцювальний, одноголосний. Подібний тип тематизму передбачає зрілий класицизм Л. Бетовена і водночас викликає аналогії з бароковим принципом протиставлення tutti-solo. Масштабна, тонально нестійка зв'язуюча партія завершується домінантовим предиктом. Побічна тема (C-dur) засвідчує зв'язок інструментальної музики Д. Бортнянського з його хоровою стилістикою[9]. Лаконічна розробка ґрунтується лише на матеріалі головної партії, яка зазнає інтонаційних змін. Реприза статична.

Мелодика клавірних сонат Майстра приваблює індивідуальністю, кантиленною заокругленістю. Своєрідність лексики зумовлена впливом українських фольклорних джерел. Очевидно, велику роль тут відіграв інтонаційно-слуховий досвід композитора, що зростав і формувався в Україні. Про наявність фольклорних витоків свідчить тематичний зміст Сонати F-dur; головна тема походить з народно-танцювальних мелодій[10].

Отже, сукупність характерних особливостей трьох клавірних сонат Д. Бортнянського творить цілісну стильову систему, яка співвідноситься з моцартівським етапом розвитку європейської клавірної сонати, демонструючи водночас яскраві відлуння барокової поетики.

Український композитор не копіює, не запозичує, а вільно оперує досвідом інших національних традицій, відчуваючи його як своє власне надбання, як універсальний лексикон, що спроможний об'єднати контрастні стильові ознаки в одне ціле. Цей метод синтезування національного та загальноєвропейського накреслив перспективи в майбутнє, заторкнувши стилі М. Глинки та М. Лисенка, С. Рахманінова та Б. Лятошинського.

Вибір, здійснений Д. Бортнянським, виявляє гнучке відчуття ним нового, хоч на тій історичній стадії ще не можна було досягнути ідеальної чистоти синтезу, котрим визначається зрілість як окремого мистця, так і цілого напряму або школи. Засвоюючи нові жанри, форми та виражальні засоби європейської музики XVIII ст., композитор підготував ґрунт для створення національної музичної класики.

---

[9] Як стверджує С. Скребков, перше речення побічної партії з властивим йому рухом двох верхніх голосів паралельними секстами на фоні остинатного баса споріднене з „Хвалебною піснею“ № 3. Див.: Скребков С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта.— Т. II.— С. 199.

[10] На думку А. Алексеєва, вона є одним з варіантів козачка. Див.: Алексеев А. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества.— Москва, 1963.— С. 231.

Наталія КАШКАДАМОВА

КЛАВІРНІ ТВОРИ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: ТЕКСТ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Стильова атрибуція музики реально здійснюється у процесі її виконання. Розбіжність стильових позицій виконавця і композитора приводить до переосмислення виконуваних творів, що може дати творче відкриття, але й може згубно вплинути на них. Це засвідчують історичні факти. Відомо, наприклад, що у 1910—1920 рр. нові композитори увійшли в конфлікт з виконавцями тому, що ті, не розуміючи зміни стилю, перекручували нову музику на романтичний лад. Кл.-А. Дебюссі, І. Стравінський та А. Шенберг почали вимагати від виконавців якнайточнішого дотримання авторських вказівок, не дозволяючи їм жодної власної ініціативи в інтерпретації. Особливо ж часто грубих перекручень щодо стилю зазнають твори далекого минулого — досить тільки згадати долю музики Й.-С. Баха. Актуальна ця проблема і у ставленні до творчости Дмитра Бортнянського.

Розуміння стилю найбільшою мірою виявляється через виконавське фразування.

Перш ніж говорити про це, варто уточнити термінологію. Серед музикантів-практиків відоме просте формулювання: фраза — це музична думка. А щодо фразування загалом розгорнутішим і правильним є визначення органіста Карла Матеї: „Під фразуванням розуміють членування музичної тканини. Подібно до того, як у мові слів окремі речення розмежовуються розділовими знаками, так і у музичній мові повинні ясно розпізнаватися початок і кінець фрази [...] Фразування буде добрим, якщо музична думка, що складається з однаково чи різно артикульованих частин, сприймається як замкнена у собі єдність“[1].

Стильові відмінності фразування у різних історичних періодах, національних школах та в окремих композиторів виявляються через більшу чи меншу тривалість фраз; їх виразну завершеність і розмежованість або ж (у протилежному разі) непомітне перетікання однієї фрази в іншу; через опуклість чи згладженість силуету фрази тощо. Підстави для такого чи іншого розуміння фраз дає передусім будова мелодики, індивідуальна у кожного композитора. Проте не менш важливими є так звані виконавські фактори фразування — динаміка, агогіка, артикуляція. Власне з їх допо-

---

[1] Цит. за: Браудо И. Артикуляция.— Ленинград, 1973.— С. 182.

могою інтерпретатор може не тільки переінтонувати фрази, але й істотно вплинути на стильову характеристику музики. Так, романтизація музики Й.-С. Баха чи І. Стравінського виявлялася у нав'язуванні їх творам широкої, випуклої з допомогою гучности та агогіки фрази.

Стильові особливості музичної мови Д. Бортнянського в українському музикознавстві досліджуються здебільшого на матеріалі його хорових концертів. Мелодійна лінія тут має тісний зв'язок зі словом — як з його змістом, так і з акцентно-ритмічною структурою. Л. Корній вказує, що на мелодику духовних концертів Д. Бортнянського „значний вплив справив класичний тематизм інструментального типу [...] Спираючись на традиції галантно-чуттєвого стилю, Д. Бортнянський створив прекрасні зразки ґраціозної просвітленої лірики з пластичною мелодикою й заокругленими мелодійними фразами“[2]. Водночас ця дослідниця відзначила й інші джерела стилю: церковну монодію, а також українську селянську ліричну пісню та народну пісню-романс.

Названі різні типи мелодики мають засадничо відмінні типи будови, а отже — фразування. Для класичного інструментального тематизму характерна виразна розчленованість на невеликі завершені побудови. А в українських ліричних піснях другої половини XVIII ст. формувався новий тип кантиленної мелодики широкого дихання з великим діапазоном та хвилястою мелодійною лінією. В окремих частинах хорових концертів чуємо яскраві зразки різних типів мелодики Д. Бортнянського. Легко констатувати, що кількісно переважає мелодика класичного типу з чітко розмежованими фразами. Навіть у поліфонічних частинах концертів не раз спостерігаємо виразний поділ на фрази, їх досить чітку відмежованість у течії мелодійного розвитку. Але помітно також (і це цілком природно), що хоровому виконанню ближчою є інша — співна, плавна манера інтонування. Кожний прояв такої тенденції відображається хором дуже виразно, а буває, що хористи широко, об'єднано переінтоновують також і теми, які за своєю будовою розчленовані.

Можна припускати, що наші хористи інтуїтивно відчувають і виразно виявляють близькі їм українські риси музики Д. Бортнянського. Очевидними є такі особливості виконання: увага до лінійного розвитку мелодії (більша, ніж до гармонічної вертикалі); долання метричности плавним мелодійним розгортанням; приховування цезур і згладжування меж між закінченнями і початками сусідніх фраз; багаті й випуклі відтінки динаміки гучности, важливіші іноді від артикуляційних прийомів; широкі динамічні хвилі, що можуть бути довшими від мелодійних фраз і об'єднувати їх; лірико-емоційна виразність, щирість і схвильованість виконання як наслідок застосування згаданих засобів.

В інструментальних творах Д. Бортнянського структурованість мелодійної лінії і пов'язана з нею виразна розчленованість фраз відчутніша, ніж у хорових. Ця манера є природною для фортепіано і законно пов'язана з класичним стилем у виконавстві. Характерно, що коли дослідники говорять про українські зв'язки у сонатах Д. Бортнянського, то частіше згадують танцювальні (козачкові), а отже, метризовані, а не співні теми.

---

[2] Корній Л. Історія української музики.— Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996.— Ч. II.— С. 242—244.

Проте в останніх також впізнаються українські риси, наприклад: у меланхолійній, низхідного руху мелодії з другої частини Сонати C-dur — Adagio con espressione[3] чи широко розспіваній побічній партії Сонати B-dur. Однак на тлі економно-гомофонної фактури і в них схильна проявлятися структурованість, тож виявлення плавности мелодії потребує до себе особливої уваги інтерпретатора. Інструмент фортепіано до цього не спонукує. Тому проблема фразування стає значно важливішою для піаністів, ніж для співаків. А хочеться ж знайти відповідні нагоди і засоби для розкриття слов'янської, української ліричности Д. Бортнянського і у його клавірних творах!

Звернемося до досвіду інтерпретаторів. Чимало варіантів трактування сонат Д. Бортнянського зафіксовано як у редакціях, так і у звукозаписах. Серед них є цінні пропозиції. Найприродніше шукати порад щодо фразування у нотних виданнях, адже там вони наочно фіксуються у вигляді ліг. Клавірні сонати Д. Бортнянського мають багато різних видань, однак ситуація з лігами в них досить неоднорідна*.

Передусім ми не маємо точних відомостей про авторські побажання у цій сфері, оскільки через відомі історичні обставини не існує ні рукописів, ні першовидань сонат з позначеннями самого композитора. Стосовно них можна тільки робити припущення, проводячи аналогію з доступними сьогодні у факсимільних виданнях рукописами Концертної симфонії та Концерту D-dur для клавіру з оркестром[4]. У цих нотах композитор залишив окремі вказівки щодо виконання: італійські ремарки характеру/темпу на початках творів; зрідка відзначені короткі артикуляційні дужки на дві—чотири ноти і крапки стакато; динамічні знаки forte і piano. Свого часу вже вказувалося[5], що найповніше Д. Бортнянський позначав нюанси гучности. Маніпулюючи двома значками — *f* і *p* — він передавав різні динамічні відтінки: рівень звучности цілої теми чи фрази; контрастність сусідніх мотивів; наголоси. Подекуди трапляється також значок *fz*, що точно вказує акцентування, а декілька разів проставлене навіть ***crescendo***. Д. Бортнянський явно відчував потребу у різноманітній динаміці, та не мав належних для цього позначень. Артикуляційних же вказівок, зокрема ліг, у нотних текстах Д. Бортнянського значно менше. За традицією XVIII ст., загальні норми артикуляції вважалися відомими і пояснень не потребували.

Збережені вказівки Д. Бортнянського (розмір окремих ліг та частота змін *f* і *p*) говорять уважному виконавцеві про відчуття розміру фрази: невеликої, пропорційної до половини такту на 4/4 та близької до людської мови. Хоч фрази дуже різноманітні й виразні (у чому дає себе знати до-

---

[3] Корній Л. Історія української музики.— Ч. II.— С. 286.

* У більшості наявних в українських бібліотеках ще радянських видань сонат Д. Бортнянського інформацію про редакторів (як і про текстові джерела) подано дуже неясно або й зовсім не подано. Тому важко робити висновки, хто відповідає за позначення у тексті.

[4] Симфония Бортнянского (Копия автографа партитуры) / Приложение к седьмому разделу книги Т. Ливановой „Русская музыкальная культура XVIII века".— Москва, 1953.— Т. II; Бортнянський Д. Концерт ре мажор для чембало з оркестром: Клавір / Публ., розшифр. і ред. М. Степаненка.— К., 1985.

[5] Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах.— Тернопіль, 1998.— С. 200.

свід оперного композитора), та скрізь у них зберігається перевага сильної частини такту, що впорядковує мелодійне розгортання. Динамічні позначення у партитурах Д. Бортнянського прості, без афектації чи надмірної деталізації відтінків. Краса його співних мелодій найповніше виявляється при природному інтонуванні, простому розмежуванні окремих зворотів різними рівнями гучности. Якраз до цього й закликають авторські зіставлення *forte* і *piano*.

З'ясування авторських побажань Д. Бортнянського до інтерпретації сонат, звичайно ж, давно цікавило піаністів та редакторів. Якими були методи текстологічної роботи при підготовці їх до видання, добре ілюструє цитата стосовно Сонати F-dur з „Хрестоматії", укладеної Л. Баренбоймом та В. Музалевським: „Через брак інших джерел, цю сонату відтворено за виданням 1930 р. (Державне видавництво України). З публікацій Фіндейзена бачимо, що Бортнянський у рукописі ліг майже не позначав. Не викликає сумніву, що лігатуру в українському виданні додав редактор. У нашому відтворенні ми зняли всі ліги, розставлені у цьому виданні. З тих самих міркувань ми зняли „вилочки", аплікатуру і педалізацію. Позначення динаміки (**f**, **p**, **pp** та ін.) залишено без змін. Чи вони належать Бортнянському, чи редактору українського видання, встановити неможливо"[6].

Майже всі редактори наступних видань Д. Бортнянського поділяють текстологічну позицію Л. Баренбойма — В. Музалевського, приймаючи ремарки характеру/темпу та знаки динамічних рівнів за авторські і переважно зберігаючи їх як основу. Проте педагогічні видання сонат Д. Бортнянського завжди вимагали якихось роз'яснювальних доповнень. Найбільш коректні з редакторів (А), згідно з будовою мелодики Д. Бортнянського, додатково вводили до тексту тільки пропорційні до такту чи менші від нього ліги та позначення рівнів гучности за розділами форми (вступами тем)[7]. Ці редакції можна б уважати орієнтованими на класичний стиль виконання і нотного запису. На жаль, редактори нехтують дуже важливим класичним принципом так званої смичкової лігатури, за яким ліга ведеться від сильної частини такту до слабкої і не має права перетинати тактову риску. Вони зіставляють у своїх редакціях ямбічні та хореїчні ліги цілком довільно, за власним відчуттям і бажанням. Цим відразу ж занечищується як стиль редакції, так і виконання на її основі.

Тим, хто шукав мелодики широкого дихання (В), найпростішим шляхом здавалося збільшення масштабу фразувальної одиниці. Хоч довгі ліги у Д. Бортнянського запровадити не просто, бо він здебільшого відділяє фрази паузами, усе ж деякі редактори стали на цей шлях. Дуже показове у цьому сенсі видання Сонати F-dur у Москві 1947 р.* Більшість ліг тут виглядає „як у всіх" — пропорційними до такту, однак дуже характерний штрих на самому початку сонати: під одну лігу забрано від-
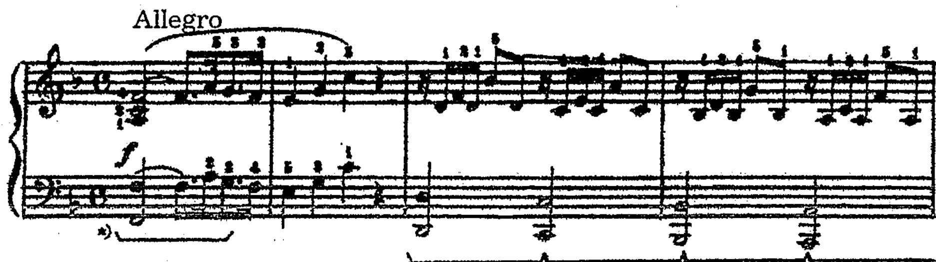
---

[6] Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России (конец XVIII и первая половина XIX веков) / Сост. Л. А. Баренбойм и В. И. Музалевский.— Ленинград, 1949.— С. 29.

[7] Редакція М. Степаненка у виданнях 1972—1974 та 1983 рр., зокрема: Українська фортепіанна спадщина: Хрестоматія.— К., 1983.— Вип. 1; а також: Русская старинная музыка для фортепиано. Вып. 1 / Ред. сост. В. Натансон.— Москва, 1972.

* Редактор цього видання К. Сорокін названий лише на останній сторінці книги.

разу два такти вступу! (Така сама ліга трапляється ще у київському виданні 1950 р., впорядкованому чи й редагованому Ф. Надененком[8].)

Подаємо уривок із Сонати F-dur у редакції К. Сорокіна:



Тим самим виявляється мелодійний зв'язок між звуками ***фа — мі*** на перших частинах тактів як ознаками гармоній тоніки і домінанти. Відповідником цієї початкової ліги у редакції К. Сорокіна стає двотактова широка ліга у другій побічній темі репризи (в експозиції її немає). Це суто фразувальна ліга, під якою стоять артикуляційні знаки стакато і тенуто. Вона визначає масштаб мислення, отже, двотакт задається редактором як одиниця метричної і фразувальної пульсації, що диктує і швидший темп виконання, і більш узагальнене інтонування подальших тем. Цьому масштабові мислення у редакції К. Сорокіна відповідають унікальні (більше ні в кого таких немає) позначення гармонічної педалі, витриманої півтакта чи й цілий такт, записані графічним способом — лініями під нотним станом. Їх наочний запис має сильний суто зоровий вплив на виконавця, виразно об'єднуючи гармонії як основу розвитку, виявляючи зв'язки між мелодійними опорами на віддалі і ховаючи мотиви. Таке трактування можна умовно назвати „масштабним". У розглянутій редакції воно втілене дуже послідовно, функціонально, лаконічно і по-своєму красиво. Але у ньому відчутне зухвале насильство над задумом автора.

Істотно відрізняється від описаних позиція редактора (С), який намагається розкрити своїми вказівками усі, аж до найдрібніших, нюанси мелодійного розвитку у Д. Бортнянського[9]. У такому виданні багато детальних ліг і крапок стакато, а ще більше дрібних динамічних нюансів — „вилочок". Редакторові вдається розкрити з допомогою виконавських позначень декілька масштабних рівнів у розвитку музики: вимову мотивів; поділ на фрази, пропорційні до такту; об'єднання декількох фраз з допомогою динамічної хвилі. Більше того, чіткими змінами динамічних рівнів він виявляє також і розділи сонатної форми. Такий інтерпретаційний задум можна було б назвати стильово-адекватним музиці Д. Бортнянського, адже всі ці рівні у ній присутні і повинні тактово виявлятися у виконанні. Однак те, що може бути добрим у звучанні, на папері стає

---

[8] Вибрані фортепіанні твори української класики / Ред. Ф. Надененко.— К., 1950.

[9] Бортнянський Д. Дві сонати.— К., 1972 (Сонати C-dur та F-dur). На початку вказано: Аплікатура В. Клина, а вкінці: Редактор Є. А. Лур'є. Хто з них двох робив музичну редакцію — позначав ліги і відтінки — невідомо.

надмірним. До того ж у редакторському втіленні є багато прорахунків, що стосуються передовсім непослідовности в артикуляційних рекомендаціях та надмірної кількости динамічних нюансів. Вони істотно знижують якість редакції.

Виконавцю-піаністові може принести чимало користі ознайомлення з перекладенням Сонати F-dur для альта і фортепіано. Редактор В. Борисовський тут детально виставив смичкові штрихи. Помітні такі засади артикуляції, як групування звуків лігами попарно; послідовне відділення сильної частини такту початком нової ліги; так зване правило фанфари (непов'язане виконання широких мелодійних ходів). Ця інтерпретація відповідає нормам класичного стилю і дає багато пояснень в інтонуванні мелодики Д. Бортнянського.

Розглянуті редакції сонат Д. Бортнянського, на жаль, здебільшого не мають точно відповідного кожній з них зафіксованого піаністичного озвучення, що дало можливість конкретно проілюструвати, яке вони породжують виконання. Але загалом ці твори звучать досить часто, і їх звукозаписів є чимало. У виконаннях переважно дають про себе знати ті самі уже згадувані тенденції трактування, тому аналогічні відповідники до охарактеризованих редакцій знайти неважко. Правда, не може мати адекватного виконавського втілення текстологічне видання сонат Д. Бортнянського (з так званими авторськими вказівками), бо, як сказано, у ньому не відзначено ні артикуляції, ні фразування. Художнє виконання поза артикуляцією і фразуванням не існує, тож воно завжди буде тим чи іншим способом доповнювати кістяк авторських рекомендацій.

Інтерпретаційні редакції типу А (близькі до класичного стилю) мають відповідник у трактуваннях піаністів академічного типу. Прикладом цього може бути московський запис Концертної симфонії та Квінтету, де першу скрипку грає М. Яшвілі, а партію фортепіано — Д. Благой[10]. Звукозапис сонат у виконанні М. Степаненка[11], власне кажучи, є прямою виконавською реалізацією його ж редакції. Близьке до цього ж типу і виконання Юліяни Осінчук[12].

Для академічного виконання, як відомо, ідеалом є якнайточніше відтворення нотного тексту. Індивідуальність піаніста може виявлятися тільки через більшу чи меншу міру досконалости втілення загальновизнаних норм стилю. Для цих виконань характерне узагальнено-логічне і дещо емоційно відсторонене трактування твору. Тут панує загалом чітко „проговорена", короткозвучна артикуляція, а різноманітність у вимові мотивів має другорядну роль. Засобами акцентування чітко показана метрична основа. Фрази виразно завершені і розмежовані. Динаміка служить для об'єднання структур на рівні чотиритактів і вище. Таке виконання ближче до інструментального, а не вокального, способу вираження. Визначальним завданням для нього залишається наочність і ясність цілісної конструкції твору.

Усі ці характеристики значно посилюються („підносяться до квадрата") у трактуванні, що відповідає редакціям „масштабного" типу (В). Та-

---

[10] Бортнянский Д. Квинтет. Сонаты для чембало. Концертная симфония.— Москва, 1989.

[11] Украинская фортепианная музыка XVII—XIX веков. Играет М. Степаненко (Запись 1979 г.).— Москва, 1982.— С 10—17725-26.

[12] Ukrainian Piano Works. Juliana Osinchuk.— Montreal, 1985.— YFP 1037 ORS 85484.

кий приклад дає звукозапис Сонати F-dur у виконанні В. Винницького*. Цей піаніст грає дуже швидко і віртуозно. Панує ідеально відточений штрих — perle leggiero, без істотних змін протягом твору. Швидкий рух перетворює метр сонати на alla breve, при цьому ясно висвітлюється схема гармонічного розвитку, а мелодійні деталі звучать як орнамент. Незважаючи на суто піаністичні достоїнства, такий підхід до виконання збіднює музику Д. Бортнянського. Адже у ній найціннішими є мелодійні інтонації, а гармонічний план і структура, увипуклені швидким темпом,— менш ориґінальні.

Натомість найбільш виграшним для музики Д. Бортнянського виявляється виконання, спрямоване на уважне прослуховування і розкриття усіх рівнів інтонаційного розвитку, від найнижчого — мотиву, через фразу і період, до рівня сонатної форми (тип С). Блискучий зразок такого трактування дає звукозапис Сонати F-dur, здійснений Н. Голубовською[13]. Піаністка ненав'язливо застосовує цілий комплекс виконавських засобів для виявлення виражальности музики на всіх масштабних рівнях. Її особливим здобутком є тонка мотивна артикуляція, що вдихає життя у мелодику сонати, не членує, а тільки „проговорює“ фрази. Виконанню не властива метричність — у ньому виразно, але у міру, застосовано гнучкі агогічні прийоми. Динаміка різнопланова: хвильові зміни гучности надають виразности фразам, а контрастні зіставлення увипуклюють різнохарактерність тем. У виконанні Н. Голубовської прообразом сонати стає оперна сцена: теми змінюють одна одну зі своєрідністю й сюжетною пов'язаністю театральних персонажів. Неповторности трактуванню надає особиста м'яка інтонація піаністки, теплий і співучий звук, завдяки якому теми Д. Бортнянського сприймаються дуже емоційно і поетично.

Інтерпретація такого типу вирізняється серед усіх інших своєю теплотою і щирістю. Виявляється, що не умисне збільшення масштабу фрази, а наповнення її глибиною інтонаційного змісту через багатопланове розкриття виражальности мелодики на всіх масштабних рівнях дає змогу фортепіанному виконанню наблизитися до правдивої української ліричности Д. Бортнянського.

Проведене порівняння редакцій та реальних виконань схиляє до висновку про відмінність цих двох жанрів роботи піаніста. Тонка детальність виконання, що підкуповує слухача у живому звучанні (чи у звукозапису), на папері виглядає грубо і надокучливо. Редакція не може і не повинна фіксувати всіх нюансів виконання. Вона повинна дати лише мінімум вказівок, необхідних для орієнтації піаніста у потрібному стильовому напрямку. Сучасна ж видавнича позиція передбачає видання чистого і, наскільки можливо, вивіреного авторського тексту з додатком необхідних пояснень про його стильові особливості.

Назріла гостра потреба підготувати і здійснити повне академічне видання творів Дмитра Бортнянського. Це — серйозна і складна справа, але українські музиканти повинні її зробити. Якщо буде прийняте таке рішення,— а воно повинно бути прийняте! — це дасть поштовх до числен-

* Нетиражований студійний звукозапис кінця 1980-х років.

[13] Голубовская Н. Д. Бортнянский. Соната фа мажор. Запись 1951 г.— Москва, 1987.— С 10—26297.

них, потрібних для видання і таких важливих щодо спадщини Д. Бортнянського, робіт: архівних пошуків у всьому світі, текстологічних досліджень, редагування тощо. Ця справа повинна набути національного звучання. Так, свого часу в Німеччині для академічного видання всіх творів Й.-С. Баха створено знамените Бахівське товариство. Чи не вартувало б і нам задля шляхетної мети академічного повного видання творів Дмитра Бортнянського створити товариство його імени? Пам'ятаймо: тільки на основі сучасного, грамотного і якісного, повного видання буде можливою подальша робота з мистецького виконання чи музикознавчого дослідження творчости нашого великого класика.

Любов КИЯНОВСЬКА

ФЕНОМЕН ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ І РОСІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Серед численних музикознавчих проблем, які виникають у зв'язку з аналізом стилю Дмитра Бортнянського, одна має доволі давню історію і зберігає свою актуальність і до сьогодні — це проблема національної належности композитора. Довкола неї зламано чимало списів, і поки що не видається, щоб вона була вичерпаною. У більшості світових енциклопедіях його трактують як російського композитора, хоч і не заперечують українського походження. У російських же дослідженнях як XIX — першої половини XX ст. (між іншим, М. Фіндейзена, С. Смоленського, Б. Асаф'єва й інших), так і останніх десятиріч (Ю. Келдиша, М. Рицаревої) він подається лише як представник російської культури. Серед інших дослідників лише М. Рицарева відзначає значніший вплив українських традицій на стиль Д. Бортнянського, решта ж — такі, як Ю. Келдиш чи А. Асаф'єв,— дуже побіжно про них згадують, трактуючи їх як другорядний фактор його художнього світогляду. Наприклад, Ю. Келдиш зазначає після розлогого вступу про значення композитора для російської культури, торкаючись його біографії, таке: „Нарівні з Березовським, художниками-портретистами Левицьким і Боровиковським, скульптором Мартосом — Бортнянський належить до тих талановитих виходців з України, які збагатили російське мистецтво другої половини XVIII ст.“[1] У численних українських джерелах, присвячених творчості мистця, також є розбіжності щодо цього питання. Частина дослідників (А. Вахнянин, Б. Кудрик, С. Людкевич) визнає його творчість органічною часткою української музичної спадщини, інша ж — особливо дослідники радянського періоду, а також енциклопедії і довідники того часу, вживають окреслення „український і російський композитор“ або розпливчасте „вітчизняний“, що, очевидно, якраз і передбачає те саме (В. Іванов). Зрозуміло, що в багатьох випадках таке окреслення було викликане мотивами цілком не науковими, а ідеологічними. Але навіть і в довідниках та енциклопедіях, виданих в Україні після 1991 р. (перевидання 1995 р.), Д. Бортнянський продовжує фіґурувати як „український і російський“ композитор[2]. Представимо низку арґументів і міркувань, які б могли долучитись до загальної диску-

---

[1] Келдыш Ю. История русской музыки.— Москва, 1985.— Т. III: XVIII век.— С. 161.

[2] Митці України. Енциклопедичний довідник / За ред. А. В. Кудрицького.— К., 1992.— С. 87.

сії про визначення місця одного з найвидатніших світових композиторів другої половини XVIII ст. в контексті української і російської музичної культури.

Передусім тут варто врахувати порівняльний аспект, тобто розглянути поняття національної атрибуції стосовно інших європейських композиторів, особливо доромантичної доби, тобто часу цілеспрямованого формування національних мистецьких шкіл із яскраво означеними етнічними прикметами. Дійсно, враховуючи історичну епоху Д. Бортнянського, це доволі непросто зробити. Адже відомо, що ще у XVIII ст. поняття „національний первень" мистецтва мало досить умовний характер. І тут таки має рацію Б. Асаф'єв, який у праці про М. Глинку, спростовуючи його неґативну оцінку спадщини Д. Бортнянського, зокрема відкидаючи прямолінійне звинувачення в „італійщині", пише, що для того часу „космополітичний італійський стиль у музиці був такою ж загальноприйнятою мовою, як французька для дипломатії"[3]. Серед інших авторів на цю ж властивість вказує М. Кузьма: „Ми приймаємо музику Моцарта і Бетховена з відкритими руками як інтернаціональну музику. Естетика їхнього часу була інтернаціональна, і ми не очікуємо сильних етнічних відгомонів в їхніх операх чи симфоніях"[4]. Звичайно, брак цілком очевидних „етнічних відгомонів" ускладнює національну атрибуцію творчости композитора, але рівночасно є арґументом супроти тих, хто заперечував би належність Д. Бортнянського до української культури, трактуючи його винятково у рамках культури російської на тій підставі, що в його творчості немає творів на українську тематику.

Отже, Д. Бортнянський, який у семирічному віці покинув Україну, з 1758 р.— з перервами — до кінця життя прожив у Петербурзі. Але він один у тогочасній Європі в ранньому віці — до 25—27 років — покинув назавжди Батьківщину та присвятив свою працю іншій країні. Розуміючи, що існує істотна відмінність між міграцією композитора з однієї вільної повноправної держави в іншу таку саму і переміщенням — не завжди добровільним — із утискуваної колонії у метрополію, дуже неприхильну до культурних традицій тієї ж колонії, усе-таки вважаємо за доцільне провести такі порівняння. Адже в історії європейської музики відомо чимало композиторів, які походили з одного народу, а творили вельми тривалий час, іноді майже ціле життя, у середовищі іншого, будучи там високо цінованими. Проте здебільшого національність композитора усе ж таки атрибутується за його походженням, незважаючи на те, що потім може всіляко акцентуватись його роль і значення для „нерідної" культури. Спеціально зазначимо, що спираємося тут на західноєвропейські джерела, видані протягом останніх десяти років[5].

Найбільш знаний приклад — Ґеорг-Фрідріх Гендель і англійська культура, який не потребує коментарів. Але є й багато інших. Луїджі Керубіні, незважаючи на те, що 54 роки свого життя прожив у Парижі, був

---

[3] Асафьев Б. Избранные труды.— Москва, 1954.— Т. IV.— С. 70.

[4] Кузьма М. Чи знаємо правдивого Бортнянського // Musicae ars et scientia. Книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської. Наук. вісник НМАУ.— К., 1999.— Вип. 6.

[5] Див.: Growe G. A. Dictionary of Music and Musishen.— London, 1880.— Edit. 6; Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Red. F. Blume.— Kassel Bazel, 2001—2004; Encyklopedia muzyki pod red. A. Chodkowskiego.— Warszawa, 1995.

директором Паризької консерваторії (в яку, нагадаємо, не можна було приймати іноземців) і автором опер, вельми важливих і характерних для французької культури, подається як італійський композитор; Андре Гретрі, у творчості якого остаточно сформувалась французька opéra comique, вважається бельгійським композитором. Зрештою, у тій же Росії, в Петербурзі, близько 50 років працював Юзеф Козловський, автор знаменитого полонезу „Гром победы, раздавайся!“, що став одним із символів визвольної війни проти Наполеона 1812 р.; він був директором царських театрів у той самий час, коли Д. Бортнянський керував Придворною півчою капелою, а проте його відносять до польських композиторів. Навіть Едуарда Направника (представника уже XIX ст.), який ціле життя прожив у Росії, у зарубіжних енциклопедіях подано як чеського композитора, бо він народився у Чехії і був чехом за національністю. Така повна дискримінація стосується насамперед українців, які працювали у Росії. Завершуючи цей ряд, нагадаємо ще очевидний факт: нікого з нас не разить, що двох віденських класиків атрибутують як австрійських композиторів, а Л. Бетовена усе-таки як німецького. Отже, місце народження та етнічні корені є визначальними у таких випадках. З цього ряду є лише декілька винятків. Це насамперед Жан-Батіст Люллі, що значиться як „французький композитор італійського походження“, народжений у Флоренції. Але Ж.-Б. Люллі був творцем французької національної опери, більше того — він творив її значною мірою на противагу панівним італійським канонам, чутливо врахувавши глибинні традиції саме французької музики та особливості французької мови у вокальній мелодиці. Його імпульс на розвиток французького музичного театру — навіть того, що виникав на противагу йому,— важко переоцінити: від нього бере початок специфічна вокальна просодія, розвиток і подальше переосмислення якої становить питому ознаку вокальних і театральних жанрів французької композиторської школи аж до Г. Берліоза і навіть Кл.-А. Дебюссі. То, може, те саме торкається й ролі Д. Бортнянського у російській школі?

Звернемось до свідчень авторитетних учених. Усі — як дослідники минулого, так і сучасні — підкреслюють, що Д. Бортнянський репрезентує західний напрям у російській музиці і не трансформує органічно глибинних національних джерел. Ось як з цього приводу висловлюється такий авторитет, як М. Фіндейзен, шкодуючи, що у своїх власних концертах композитор не використав тих інтонаційних джерел з „Октоиха“, „Обихода“ і деяких інших, обробки (або, як називає їх В. Іванов, „аранжировки“) яких він має у своєму доробку: „Безперечно, усвідомлюючи потребу в протиставленні їх [маючи на увазі автентичні церковні напіви.— *Л. К.*] чужим православній церкві хорам приїжджих західних майстрів, важко тепер сказати, що стало перешкодою композиторові в цьому завданні великої художньої і громадської ваги — чи захоплення придворного кола легкозвучним і легкозапам'ятовуваним співом, чи успіх його перших творів, привабливих музикою, але таких, які стали все ж наслідуванням цього західного стилю [...] що давно відійшов від колишніх царських півчих дяків“[6]. М. Римський-Корсаков, зрештою, усі ці зауваже-

---

[6] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.— Москва, 1929.— Т. 2.— С. 264.

ння висловив у концентрованій афористичній формі, вказавши, що музика Д. Бортнянського — це „безперечна помилка в розумінні російського церковного стилю“[7]. Усім, хто хоч трохи цікавиться літературою, присвяченою Д. Бортнянському, відомо, що найвидатніші російські композитори і музичні діячі XIX ст. не визнавали Д. Бортнянського — це був чи не єдиний об'єкт, у якому сходились неґативні оцінки як кучкістів та їх ідеолога В. Стасова, так і П. Чайковського та О. Сєрова. Така одностайність, враховуючи справжню художню вартість музики Д. Бортнянського, могла б видатись дивною, але в мистецькому процесі того часу вона була цілком закономірною — прагнучи створити справді національний стиль російської музики, ці композитори не могли більше „обробляти його поля“, вони повинні були йти зовсім іншою дорогою. Щоправда, М. Рицарева, прагнучи вибудувати проекцію впливу композитора на майбутні покоління, зазначає, що „на хоровому стилі Бортнянського виховані Дегтярьов, Ведель, Л. Гурільов, Щербаков, Новиков, Давидов“[8]. Але власне цей список також видається вельми показовим, бо з шести названих три принаймні є українцями.

Цілком інакше складається доля спадщини Д. Бортнянського в Україні. Варто спеціально підкреслити, що, наприклад, у Галичині його музика відіграла не лише суто художню роль, але й суспільно-історичну. Захоплення творами Д. Бортнянського було таким значним, що в репертуарах церковних хорів, починаючи з 30-х років XIX ст., його доволі складні і віртуозні духовні концерти займали провідне місце. Більше того — їх сприймали як символ духовного відродження українства і вони здобули величезну популярність у колах не лише інтелігенції, але і ширших верств. Як писав В. Матюк, „українська молодь розносила живе слово божественної музики Бортнянського навіть під убогу селянську стріху“[9]. А метр української музики XX ст. С. Людкевич так підсумовує вплив Д. Бортнянського на розвиток національної культури: „[...] важко нам собі уявити, чим була би наша церковна музика без Бортнянського. Все, що в ній є більш вартісне та інтересне,— це твори більш чи менш талановитих послідовників і епігонів Бортнянського, таких [...] як Вербицький, Лаврівський та ін. Усі вони живились майже виключно соками музики „нашого Моцарта“, як звав Бортнянського найближчий йому духом і формою Мих. Вербицький“[10]. Зрештою, можна доповнити С. Людкевича, що не лише церковна музика живилась соками таланту Д. Бортнянського. У багатьох світських хорових творах також творчо перевтілені його традиції — як, приміром, у кантаті М. Лисенка „Радуйся, ниво неполитая“. Цю відмінність у сприйнятті музики Д. Бортнянського в Росії й Україні підкреслює і Б. Кудрик в „Огляді історії української церковної музики“, цілком недаремно називаючи досягнення Д. Бортнянського та А. Веделя — „золотою добою“ в історії української музики, підкреслюючи їх вершинне значення в еволюції національної музичної культури з історичної

---

[7] Тюменев И. Воспоминания о Римском-Корсакове.— Москва, 1954.— Т. 2.— С. 200.

[8] Рыцарева М. Композитор Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество.— Ленинград, 1979.— С. 130.

[9] Матюк В. Наша руська народна пісня і її значення // Діло.— 1899.— Ч. 14.— С. 2.

[10] Людкевич С. Дмитро Бортнянський і сучасна українська музика // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 225.

перспективи. Адже кожна національна культура живе за законами живого організму, присвоює та адаптує в історичному процесі розвитку те, що їй близьке, і відкидає чужорідне, навіть якщо на якомусь етапі воно було дуже поширеним та значним у певному середовищі.

Хотілося б додати до цього ще одне міркування — „італійщина“, яку дружно відзначають усі — одні з осудом, інші як констатацію факту, безперечно, засвоєна Д. Бортнянським у часі його студій у Б. Ґалуппі та інших метрів, проте чи не тому вона виявилась для нього настільки органічною, що серед усіх інших європейських культур саме італійська за своєю інтонаційною природою та мелодикою мови найближче стоїть до української. І якщо взяти до уваги ще й численні інтонаційні паралелі до українських пісень, які виникають у концертах Д. Бортнянського (на це звертає увагу чимало дослідників, зокрема М. Рицарева, а також досить докладно говорить про це В. Іванов), то можна продовжити попередню думку і зазначити, що з чужинних впливів кожна національна культура присвоюватиме передовсім найбільш органічне для неї, яке природно „вживляється“ в її організм, адже й С. Гулак-Артемовський у „Запорожці за Дунаєм“ використав модель італійської опери.

Отже, підсумовуючи сказане, найдоцільніше, мабуть, окреслити Д. Бортнянського як українського композитора, який зробив значний внесок у розвиток російської музичної культури.

Аделіна ЄФИМЕНКО

ВОЛЬФҐАНҐ АМАДЕЙ МОЦАРТ І ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ: ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ

Важливою позицією у дослідженні, реставрації та відродженні творчої спадщини видатного українського „класициста“ є відкритість проблеми, яка стикується з загальноісторичною концепцією діалогу Сходу й Заходу[1].

Стимулом для написання цієї статті став відомий вислів М. Вербицького — „символу національного відродження в Галичині“ — про Д. Бортнянського як про „нашого Моцарта“. М. Вербицький, очевидно, мав на увазі те, що Д. Бортнянський є для українців тим, ким для австрійців є В. А. Моцарт. Але композитор мав рацію і в іншому. Тому у проблемну ауру порівняння М. Вербицького і Б. Кудрика варто включити етнічний, біографічний, філософсько-естетичний, інтонаційно-образний, жанровий, композиційний ракурси в аспекті визначальних стильових домінант класицизму.

Порівняльна проблематика навколо імені Д. Бортнянського мала зазвичай гострий, полемічний характер. Так, наприклад, О. Сєров уважав, що твори Д. Бортнянського є слабким відгомоном італійців і радив замість них слухати чисту красу палестрінівської музики[2]. Навпаки, М. Компанейський[3], а за ним і С. Людкевич[4] не без підстав іменували Д. Бортнянського українським Палестріною. Дискусія як навколо світського, так і духовного аспектів у творчості Д. Бортнянського взагалі може стати предметом окремого теоретико-культурологічного дослідження.

Провідною ідейною ланкою у панорамних нарисах порівнянь Д. Бортнянського і В. А. Моцарта визначимо належність обох композиторів до когорти реформаторів. Їх новітні пошуки здійснювалися під знаком синтезу генетичних та типологічних ознак національного стилю.

---

[1] Порівняльний діалогічний метод запропонував ще Б. Кудрик у нарисі про Д. Бортнянського. Поряд з національною самовизначеністю українського композитора акцентуються як природні, так і несподівані паралелі зі стилістикою Дж. П. Палестріни, В. А. Моцарта, Л. Бетовена, Ф. Шуберта, К. А. Вебера, Дж. Верді і навіть Е. Ґріґа: Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики.— Львів, 1995.— С. 46, 49.

[2] Серов А. Н. Концерты императорских театров // Избранные статьи.— Москва; Ленинград, 1950.— С. 211.

[3] Русская музыкальная газета.— 1901.— № 42.

[4] Людкевич С. Д. Бортнянський, а сучасна українська музика // Музичний листок (Львів).— 1925.— Вип. 1.

У цьому сенсі Д. Бортнянський перебував у складніших умовах, ніж В. А. Моцарт,— в умовах „гетерогенного діалогізуючого характеру національної музичної мови" як наслідку „українсько-візантійського європеїзму"[5].

Систему паралелей В. А. Моцарта і Д. Бортнянського (як, між іншим, будь-яке явище системного порядку) варто розпочинати в ракурсі взаємодії зовнішніх та внутрішніх ознак і спрямовувати пошуки від діахронічних процесів до діалектики синхронного паралелізму в контексті спільних естетико-стильових та індивідуально-творчих позицій.

Отже, для розбігу почнемо з деяких спільних біографічних фактів музичного формування двох вундеркіндів — інструменталіста і співака: з вдалих навчальних студій В. А. Моцарта з батьком та Д. Бортнянського з керівником Придворної капели М. Полторацьким, який також відіграв майже батьківську роль у вихованні майбутнього композитора. З дитинства обом судилося пізнати щедрість імператорської прихильности. Достатньо згадати „чарівну" історію зіркових турне маленького В. А. Моцарта та цікаві факти „материнської" турботливости імператриці Єлизавети Петрівни, якій дуже подобався тембр голосу семирічного Д. Бортнянського. Так, Д. Домов пише, що „після концертів вона нерідко зав'язувала йому горло своєю шийною хусткою"[6]. Далі життєві шляхи зрілих музикантів порівнюються радше як протилежності*. В. А. Моцарту випала нелегка доля „вільного" художника і передчасна смерть; Д. Бортнянський усе життя керував Придворною хоровою капелою, його оминули земні митарства сучасників М. Березовського і А. Веделя. Навпаки, тривалий духовний авторитет та міцні позиції церковного композитора відіграли ключову роль у ствердженні стабільної виконавської традиції компромісного паралітургійного жанру хорового концерту в храмі.

Далі можна акцентувати спільні для обох композиторів італійські впливи. Це явище взагалі мало загальноєвропейський характер. І Україна органічно входила у цей географічний простір, про що свідчить своєрідний діалогічний характер національної музичної мови (Захід — Росія). Процеси секуляризації духовної музики і бурхливий розвиток світських жанрів, історично обумовлені загальноєвропейськими просвітницькими ідеями, професійний зріст музикантів і внаслідок цього „раптові модуляції" „духовного співу" в „духовне мистецтво", пов'язані передусім з Італією. Як пише В. Іванов, „композитори засвоювали одні і ті ж самі правила італійської оперної і інструментальної музики 70-х років". Д. Бортнянський у Росії, а В. А. Моцарт в Австрії, — кожний по-своєму відчував у своїй творчості вплив італійської музики[7]. Про це свідчить супровід до перших творів Д. Бортнянського „Ave Maria" та „Salva Regina", який звучить, на думку дослідника, наче „Ave Verum" В. А. Моцарта. Обидва композитори писали опери у традиціях італійської buff (рідше seria): „Сокіл", „Свято сеньйора", „Син-суперник" (з впливами сентименталізму); у

[5] Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.— Львів, 2000.— С. 107 (Українознавча бібліотека НТШ. Ч. 15).

[6] Долгов Д. Д. Бортнянський. Біографічні нариси // Літературні додатки до „Нувеліста".— 1857.— Березень.— С. 17.

* Але природне обдарування у подальшій роботі В. А. Моцарта і Д. Бортнянського сприяло стрімкому розвиткові професіоналізму. Швидкість музичної пам'яти та техніки написання творів часом межувала з надлюдськими можливостями.

[7] Іванов В. Дмитро Бортнянський.— К., 1980.— С. 60.

В. А. Моцарта перелік значно ширший, але навіть опера „Весілля Фігаро", в якій здійснилися естетико-стильові положення оперної реформи, дотримується традицій італійської buff. Але всупереч смакам імператорських дворів і залежності від офіційних замовлень розвиток жанрів відбувався у дусі формування національної школи. В. А. Моцартові вдалося здійснити реформу в опері, Д. Бортнянський основні зусилля спрямував на хоровий жанр, якому судилося стати символом національної самобутности української духовної музики.

Ідеї новітніх звершень розповсюджувалися на різні жанри і сфери світського і духовного континіуму. Напрями творчих пошуків Д. Бортнянського і В. А. Моцарта були також різними, часом протилежними, але парадоксальним чином прийшли до одного результату. Імпульсом моцартівських реформ, на противагу К.-В. Ґлюку, стало кредо „поезія має бути слухняною дочкою музики", яке композитор проголосив і здійснив не лише в опері, а й у духовних жанрах, зокрема в „Реквіємі". Д. Бортнянський підкорив іманентним музичним закономірностям раніше недоторканний канонічний текст. Його реформа а-капельного церковного співу сприяла небувалому розквіту хорового мистецтва. Через дотримання Д. Бортнянським православної богослужбової традиції хорового багатоголосся і недопущення у храм музичних інструментів відбулося унікальне піднесення культури а-капельного співу. Відомо, що І. Гарднер, дослідник богослужбового співу Православної церкви, розрізняє дефініції „церковний спів" і „церковна музика". „Церковна музика", за визначенням І. Гарднера,— це „спів організованого хору", написаний за правилами музичної науки про композицію, а отже, він підпорядковується законам музики: гармонії, вченню про форми. Церковний спів — це „уставний" спів, належність богослужіння[8], у якому не головне музика чи слово окремо. Формуючими факторами тут є: 1) богослужбовий текст; 2) богослужбовий чин; 3) музичний елемент. Але „музичний елемент", хоч і стоїть на третьому місці, не є другорядним і додатковим, принесеним ззовні, а навпаки — він є елементом тріади, цілісного явища богослужбового обряду. Тому музичний елемент розвивався і поступово „обростав" стійкою духовною семантикою, сповненою риторичних значень. На користь цього свідчить Н. Герасимова-Персидська: „Конкретними засобами музичного втілення стають динамічні „піки", контрастні „перепади" на окремих словах та висловах. Як правило, це важливі для цього тексту слова, які несуть на собі велике змістове навантаження (так, у „заупокійному" концерті — це „смерть", „вопль", „посреди всех" або „з нами Бог", „вся посрами", „доколе", „Господи" і т. п.")[9]. При переважаючій узагальненій емоційно-образній відповідності інтонаційного контуру змістові слова зростає кількість і збагачується характер музично-риторичних фіґур.

Найсуттєвішим моментом творчого паралелізму Д. Бортнянського і В. А. Моцарта є стильова аура класицизму. У першу чергу здійснення реформаторських задумів обох класиків в умовах кристалізації естетичних, жанрових, інтонаційних позицій набуває статусу закономірности еволюційних процесів. У музичному мисленні відбуваються глибокі стильові

---

[8] Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении (сборник статей).— Москва, 1997.— С. 146.

[9] Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 129.

зрушення. Символічна навантаженість музичного тексту, закодованість його складових елементів західноєвропейського бароко, інтонаційна еволюція музично-риторичних фіґур від схоластичного, ілюстрованого до узагальнено-емоційного трактування є показовою для процесу семантизації музичної інтонації.

Але якщо у Західній Європі це явище вплинуло на розвиток інструментальних жанрів, то в Україні — на хоровий концерт, що продовжив традиції партесного концерту і репрезентував стильову модуляцію від бароко до класицизму. Рівновага пропорцій, ясність і чіткість музичних компонентів, логіка музичного розвитку, метроритмічна періодичність[10], диференціація мажору і мінору, тобто пріоритет музичних, а не вербально-символічних чинників стали засобом у побудові цілісности. Д. Бортнянський у хоровій, а В. А. Моцарт в інструментальній музиці досягли бездоганного ансамблю, осмисленого, семантично-визначеного інтонування, чистоти фактури, що поєднує прозорість і архітектонічну вибудуваність гомофонно-гармонічної вертикалі та лінеарну виразність горизонталі. Отже, обидва композитори здійснили еволюцію інтонаційно-гармонічного начала, яке поза межами італійської вокальної віртуозности втілило красу голосоведення і відточеність форми. Зокрема, в українській музичній культурі і таким чином у творчості Д. Бортнянського відкристалізувався новий напрям у хоровому виконанні. „На той час,— пише В. Іванов,— в Росії повсюдно виконувалися 8-й 12-голосні концерти, записані по слуху, з одного боку, пропагували італійське вокальне мистецтво, інші прагнули зберегти недоторканість давніх вітчизняних розспівів, треті вдавалися до повторних форм гучноголосного співу“[11]. Використання принципу повторности по горизонталі і вертикалі стає провідним у хорових концертах Д. Бортнянського. Введення чітких кадансів (з повторенням) свідчить про прагнення композитора подолати композиційну плинність, розімкненість*. Неважко побачити в цьому використання так званих структур об'єднання, які Л. Мазель та В. Цуккерман уважають показовими для „того історичного етапу, який знаменується виробленням самостійних і розвинених закономірностей музичної логіки“[12].

Розвиток іманентно музичних формотворчих засобів зароджується ще в партесному співі. Визначаючи природу циклічности концертів і принцип контрасту, Н. Герасимова-Персидська простежує, як встановлюються нові зв'язки між розділами, як аналіз урівноважується синтезом. Боротьба і водночас взаємодія та взаємоперехід протилежних начал становлять сутність музичного процесу.

---

[10] Саме метроритмічні особливості творів Д. Бортнянського, що свідчили про перевагу музичної драматургії над смисловим розгортанням духовного тексту, викликали неґативні відгуки спеціалістів „церковного співу“ у XIX ст. Так, О. Львов у праці „Про вільний несиметричний ритм“ доводить, що вільне поводження композитора з церковними текстами, перестановка слів і навіть зміна їх заради музичних вимог, узагалі симетричність ритму у хорі „Отченаш“ суперечить несиметричності тексту молитов (Див.: О свободном несимметрическом ритме.— Санкт-Петербург, 1858.— С. 7).

[11] Іванов В. Дмитро Бортнянський.— С. 84.

* Так, в аналізованому у цій статті хоровому концерті Д. Бортнянського „Скажи мені, Господи, кончину мою“ каденції повторюються майже через кожні чотири такти (половинні і заключні), за винятком фінальної фуги, довго тривають, розтягуються структурно. Завершальний етап кадансування після фуги триває 21 такт.

[12] Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений.— Москва, 1967.— С. 422.

Ці ж закономірності були типовими для сонатно-симфонічних пошуків В. А. Моцарта. Саме ця взаємодія, проявляючись на різних рівнях, сформувала у нього парність музичних принципів: процесуальне — структурне, лінійне — циклічне, пісенне — танцювальне, моторне — споглядальне, потенційне — абсолютне, часове — понадчасове. А звідси пошук виходу протиріччя у класичну тріаду: теза — антитеза — синтез.

Отже, наведені паралелі між Д. Бортнянським та В. А. Моцартом, що виявляють спільні системно-стильові „класицистичні" особливості музичного процесу, є не лише результатом іманентної еволюції музичного мислення, а й закономірним відбиттям певного історичного етапу розвитку світової культури взагалі.

На рівні жанрової системи класицизму паралелі між Д. Бортнянським і В. А. Моцартом мають локальніший, конкретніший характер і можуть розглядатися як у зовнішньому, так і у внутрішньому аспектах відображення (індивідуум — тип культури). Зовнішній більше стосується огляду жанрового діапазону. Послідовність пріоритетів обох митців (що представлено схематично) виявляє зворотні сили у співвідношенні світської і духовної сфер.

Д. Бортнянський	В. А. Моцарт
1. Хорові церковні концерти (35 на 4 голоси і 10 двохорних)	1. Опери
2. Літургійні твори	2. Симфонії
3. Церковні твори на латинські і німецькі тексти	3. Концерти для різних інструментів
4. Опери	4. Французькі твори: сонати, фантазії, рондо, варіації
5. Фортепіанні твори	5. Камерні ансамблі
6. Камерні ансамблі	6. Кантатно-ораторіальні: Реквієм, 15 мес, масонські кантати, мотети
7. Цикли пісень на французькі тексти, кантати	7. Концертні арії, пісні для голосу з фортепіано

Внутрішній рівень жанрових паралелей багатогалузевий, але його систематизація та аналіз не входять у коло завдань цієї статті (хоч він може розкрити цікаві аспекти взаємодії індивідуальних творчих методів і стати предметом окремого дослідження). Наприклад, репрезентативним виглядає спільний для обох композиторів загальний художньо-емоційний тонус творів — яскравий, радісний, піднесений, дієво-життєствердний, урочисто-величавий (з однозначною ладотональною перевагою мажору над мінором; швидких темпів над повільним і т. ін.). Навіть при порівнянні протилежних, але пріоритетних жанрів у Д. Бортнянського та В. А. Моцарта очевидна перевага гимнових хорових концертів над покаянними, комічних та життєрадісних опер (симфоній) над драматичними. Але найбільше вражає синхронність деяких творів не лише у хронотиповому та жанрово-стильовому, а й в інтонаційно-семантичному та філософському аспектах. Згадується відома фраза Г. Аберта про В. А. Моцарта, яка може бути віднесена і до Д. Бортнянського: „Сонце, огорнуте траурною стріч-

кою". Маємо на увазі „Реквієм" В. А. Моцарта і хоровий концерт № 32 „Скажи мені, Господи, кончину мою" Д. Бортнянського[13].

У цьому контексті порівняння дають змогу говорити про деякі закономірності пізнього стилю композиторів*. Під впливом останнього образний світ названих творів вирізняється станом трагізму, приречености і особливо роздумами про смерть. На думку Н. Швець-Савицької, у пізній період актуалізується „рефлектуючий, нерідко осяяний образом смерті світ, де панує стан туги, страху, передчуття, спогадів, концептуальний рівень істотно ускладнюється. Але внаслідок цього набутого досвіду і зростання майстерності підвищується відповідальність і вимогливість композитора до себе і своїх творів, ретельнішою стає робота над деталями"[14].

Але трапляються і важливі для розуміння цілісности певних художньо-стильових етапів парадокси. В. А. Моцарт завершує творчий шлях не „Реквіємом", а „Чарівною флейтою", Д. Бортнянський не концертом № 32 „Скажи мені, Господи, кончину мою", а № 35 „Нехай воскресне Бог" (далі асоціації можна продовжити: Дж. Верді — „Фальстафом", а не „Отелло", Д. Шостакович — 15-ю симфонією, а не 14-ю). Приголомшлива закономірність повернення світлої „сонячної" енергії і радости світосприйняття в останніх творах як зворотна реакція після етапу усвідомлення і переживання трагічної сутности буття у передостанніх творах. Що це — класична радість перемоги світла розуму над рефлексією почуттів чи радість очікування життя після смерти?

Найбільш предметним і наочним у порівнянні творчих індивідуальностей є, звичайно, аналіз не творчости загалом, а конкретних творів. Хоч, навпаки, при розгляді творчости частково велику роль відіграє ймовірний момент. На прикладі конкретних творів існуючі паралелі виявляють як тотожності, так і розбіжності, — у цілому ж цікаві спостереження щодо процесів, характерних не лише для певного історико-стильового етапу, а й для типу культури взагалі.

Спинимося на двох творах, які репрезентують спільні зовнішні ознаки: тема смерти, літургійний текст, вокально-хоровий жанр („Реквієм" В. А. Моцарта і концерт Д. Бортнянського № 32 „Скажи мені, Господи, кончину мою"). Взаємодія світського і духовного у цих творах складна, неоднозначна і радше виявляє розбіжності, ніж паралелі. Очевидно, що художній результат виходить за межі ритуального призначення. Різниця починається від самих жанрових витоків. Хоровий концерт хоч і виконувався у приміщенні храму, але не був частиною літургії. Його називали „запричасним співом" (він виконувався перед причастям), коли у храмі не відбувалося ніяких літургійних дій** і парафіяни могли зосередити свою увагу на музиці[15]. Моцартівський же „Реквієм" спеціально призначався

---

[13] Можна навести приклади близьких за емоційною аурою творів: симфонія № 41 g-moll і особливо „Дон-Жуан" В. А. Моцарта, а також концерт № 33 „Вскую прискорбна еси душе моя" Д. Бортнянського (з 35 концертів лише № 32 і № 33 мінорні (c-moll, d-moll).

* Стосовно В. А. Моцарта зауважимо певну від'ємність квазі-пізнього періоду.

[14] Швець-Савицька Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю // Питання стилю і форми у музиці. Збірник статей.— Львів, 2001.— С. 19.

** У цей час відбувалося причастя священиків біля вівтаря.

[15] І. Гарднер пише з цього приводу, висловлюючи церковний погляд: „Мода на „концерти" за богослужінням і сильне захоплення італійською концертною музикою позбавляли богослужіння дидактичного значення, перетворюючи його в концерт, а храм у подібність концертного залу" (Гарднер И. Церковное пение...— С. 34).

(на замовлення) для відправлення заупокійної літургії (хоч у храмі виконувався як виняток). Інше питання, що В. А. Моцартові вдалося створити жанровий феномен, який синтезував канонічну регламентованість культового жанру з індивідуально-авторським трактуванням. Він не порушив літургійної п'ятифазности композиції заупокійної меси, але розширив її до 12 частин. Оперний реформатор, який зробив перший крок до драми „нового типу", у церковній музиці він робить другий крок, що веде до парадоксального поєднання особистісної драми смерти з канонічною сутністю всезагального відправлення заупокійної служби.

Отже, на рівні зв'язків музики з Церквою (та індивідуальних форм її секуляризації) в обох випадках можна зауважити наявність конкретного, навіть практичного характеру (замовлення і конкретне призначення місця і часу виконання). Ставлення ж до літургійного тексту індивідуальне: на відміну від „Реквієму", де відхилення від тексту мінімальні, хоровий концерт демонструє художнє ставлення до слова і авторський вибір віршів з 38-го псалма Давида*.

Концерт № 32 за жанровими ознаками (змістовими) належить до покаянних, які близькі за образно-емоційним настроєм до заупокійних.

Вільне ставлення до тексту у В. А. Моцарта і особливо у Д. Бортнянського віддзеркалює ситуацію розхитування зв'язків музики зі словом як конкретним носієм релігійного змісту, що відбувалося через повторність, вільне компонування тексту та підпорядкування його іманентно музичним закономірностям. Слово і музика дістають наче самостійний розвиток, зберігаючи ще зв'язок усередині жанру загалом**.

Паралельно з процесами емансипації музики та інтонаційної взаємодії музичного і вербального начал, спрямованої на багатопланове виявлення змісту, ідеї творчого задуму, композитори намагалися у цих творах зберігати глибоку символічність змісту слова в його духовному ритуальному контексті. Важливу роль відігравало значення цих творів у контексті пізнього періоду творчости як особливих, етапних, підсумкових. Але сама мова наочно символізувала відокремленість, неподібність, винятковість цих творів. Велика роль належала фонізму церковнослов'янської та латинської мов.

Значення відмінности церковної мови від повсякденної зауважив ще М. Ломоносов: „За важливістю освяченого місця церкви божої і для стародавности відчуваємо в собі до словесної мови деяку пошану, чим прекрасний творець музики особливо возвеличить"[16]. Ю. Тинянов відзначає, що церковна лексика використовується як засіб підвищення й відриву від розмовної мови[17].

Наступний рівень жанрових паралелей продовжує розкривати внутрішні особливості цих жанрів як явищ певного типу культури. Виявлення будь-яких елементів стає актуальним поштовхом для порівнянь у кон-

---

* У цьому псалмі Давид просить Господа про прощення гріхів, гнаний своїм сином Авесаломом, спокушеним боротьбою за престол.

** Подібні зміщення пріоритетів у бік музики створювали у XIX і XX ст. передумови для різних жанрових модифікацій, наприклад, такого жанрового гібриду, як інструментальний реквієм.

[16] Тынянов Ю. Ода или ораторский жанр // Архаисты и новаторы. Сборник „Прибой".— Ленинград, 1929.— С. 67.

[17] Там само.— С. 68.

тексті наявности і взаємодії постійних конструктивних закономірностей як у широкому плані — концепції, драматургії, композиції, так і у вузькому — структура вертикалі і горизонталі, метроритмічна організація та систематизація інтонаційних комплексів (скорботи, жалю, каяття, примирення, спокою).

Відомо, що в системі того чи іншого жанру ознаки зібрані не випадково. Вони історично обумовлені і відбивають світосприйняття свого часу. Детальна реконструкція хоч би однієї особливості може висвітлити багатогранну діалектичну картину взаємодії подібного і різного. „Реквієм" В. А. Моцарта і хоровий концерт Д. Бортнянського № 32 „Скажи мені, Господи, кончину мою" мають достатньо конкретні паралелі: концептуальні, жанрові, стильові, інтонаційно-смислові. Кожен твір має визначені константні ознаки жанру, бо належить до такого типу культури, який характеризується стійкою ієрархічністю, великою роллю встановлених зразків і відповідає цілком конкретній картині світу[18].

Так, у смисловому, семантично-конкретизованому інтонаційному дуалізмі реквієму „зітхання" та „спокою" на мікрорівні реалізується розвиток протиріччя напруження та розв'язання класичних закономірностей сонатної драматургії. У хорових концертах Д. Бортнянського сонатний принцип здійснюється і на рівні формотворення: тричастинність циклу типу швидко—повільно—швидко і ознаки сонатних форм у перших частинах. Правда, концерт № 32 у темповому значенні є винятком (Andante—Largo—Adagio—Moderato), сонатний же принцип залишається панівним. Форма концерту традиційно тричастинна з фінальною фугою і контрастними зіставленнями соло, ансамблю, хору.

Загалом концерт вирізняється гармонічною ясністю, м'якістю ладотональних зіставлень мінору та мажору, прозорістю фактури, терцієвосекстовою побудовою верхніх голосів, квадратністю побудов, які завершуються типовими для класичного музичного мистецтва автентичними кадансами (а також колоритним зіставленням плагальности і автентичности, половинних та повних каденцій). Як зауважує Н. Герасимова-Персидська, „характеристика цього нового стилю хорових концертів не становить труднощів, бо він повністю вкладається у норми класицизму. Його основний показник — визначальна роль тематизму і високий ступінь упорядкованості, що однаковою мірою стосується і звукової, і часової організації, музичний процес рухається в задній „сітці" часового членування, в якій велику роль відіграє повторність (часто квадратність) та запитально-відповідні структури"[19]. Зокрема, до запитально-відповідних структур можна віднести принцип фугатности, широко застосований у хорових концертах.

Індивідуальні особливості „Реквієму" та хорового концерту № 32 збагачують і розширюють загальностильові закономірності. Але, не вдаючись у деталі цілісного аналізу кожного твору, спинимося лише на тих, які є актуальним матеріалом для порівнянь.

Драма моцартівського „Реквієму" розвиває конфлікт двох антагоністичних образів. Узагалі драматургія „Реквієму" має дуже яскраві аналогії з шекспірівськими принципами розвитку конфлікту (різні переключен-

[18] Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.— С. 151.

[19] Там само.— С. 112.

ня планів, активна взаємодія напружено-драматичної і скорботно-споглядальної сфер).

Високий рівень інтонаційного узагальнення, особливість моцартівської інтонаційної логіки модифікують культовий жанр під знаком симфонізму. У „Реквіємі" В. А. Моцарта видається природною інтонаційна боротьба, зіткнення протилежностей у напружено-драматичних кульмінаційних моментах. Смисловий потенціал, сконцентрований у процесі інтонаційної драматургії „Реквієму", достатньо широкий, як і психологічний стан людини, що перебуває на грані життя і смерти: страх, відчай, боротьба, скорбота, печаль, примирення, просвітлення та ін. Одним з особливих моментів наскрізного розвитку інтонаційної семантики є тема 1 фуги „Kyrie eleison": спочатку у вокальній партії імітаційно, а вкінці інструментований тембром скрипки в темі „Lacrymosa" варіант теми в оберненні (стрибок ↓ на зм. 7, стрибок ↑ на м. 6). Але інтонаційний контур оригінальної теми фуги може бути семантично конкретизований характерною риторичною фіґурою типу Saltus duriusculus. У фінальній частині ніби у вертикальному зрізі сфокусований весь тематизм „Реквієму" (у тому числі і тема „Kyrie eleison"). Це репризність вищого ґатунку, що відтворює ніби іншу „точку зору" на „події" „Реквієму", якісно новий рівень осмислення теми смерти. Але напружена взаємодія інтонаційних комплексів „Реквієму" свідчить про моцартівське розуміння істотної непримиренности конфлікту життя й смерти. Семантика ж заупокійної меси орієнтована на релігійний, піднесений стан душі, зверненої до Бога (особливу увагу привертає смислова концентрація визначальних слів-символів „requiem aetfernam" — „спокій вічний"). Ідея моцартівського „Реквієму" розвивається у напруженій драматичній дії, унаслідок якої інтенсивність інтонацій людського самовираження виявляється сильнішою і переплавляє в собі урівноваженість, безконфліктність інтонаційного комплексу „спокою"; „requiem" ніби втрачає спокій, а звідси й свою церковну сутність.

У хоровому концерті Д. Бортнянського „Скажи мені, Господи, кончину мою" напруженість ситуації визначається семантикою запитання, інтонаційно оформленого в темі вступу, що відтворює риторику фіґури duscentio (catabasis) — низхідний рух. Для Д. Бортнянського, як, очевидно, і для В. А. Моцарта, тема смерти стала стимулом для запитань, пошуку відповідей і роздумів про сенс людського життя, що балансує на межі між прагненням спокою і нестримною жагою дії, яка для класиків має високий рівень цінности як репрезентанта особистости, її настроїв, позицій, віри, світосприйняття. За висловом Г. Ф. Геґеля, „те, що людина являє собою у своїй основі, здійснюється лише завдяки дії"[20]. Однією з найдієвіших форм В. А. Моцарт і Д. Бортнянський уважають уже викристалізований і набулий статусу символу тип барокової фуги. Але тривалий і цілеспрямований шлях інтонаційної підготовки: від напруження вступної репліки (риторичної фіґури дисценціо), через quasi-фугатну імітаційність обернених (хвилеподібних) кварто-секстових інтонаційних комплексів як різних етапів пошуку „відповіді" першої частини (c-moll)*, через витонче-

[20] Гегель Г. Ф. Эстетика.— Москва, 1968.— Т. 3.— С. 75.

* Загалом, за типом тематичного та ладотонального контрасту, I частина вкладається у композиційні норми старовинної сонати: вступ Г.П. П.П., зв'язка Г.П. П.П.
Т. Д. Д. Т.

ну, граціозну лірику другої частини (As dur)*, до теми фінальної фуги, яка звучить як символ ясности усвідомлення і розуміння вищої мети життя,— усе це характеризує Д. Бортнянського, його методи роботи з тематизмом, інтонаційну, композиційну і, нарешті, концептуальну визначеність руху до результату як типового класика.

Цікава закономірність, яка зближує методи композиції В. А. Моцарта і Д. Бортнянського, розкривається у процесі детального аналізу фуги „Kyrie eleison" з „Реквієму" і фінальної фуги хорового концерту „Скажи мені, Господи, кончину мою". У В. А. Моцарта — подвійна фуга: тема 1 індивідуалізована, має чітко виражене „зерно", тема 2 містить „загальні форми руху", ніби етап пророщування „зерна". У Д. Бортнянського фугу концерту № 32 дослідники трактують як стретну однотемну. З конструктивного погляду імітаційне співвідношення парних голосів, норми чотириголосся справді на початку експозиції свідчать на користь контрастної однотемности. Але подальший розвиток і чітка визначеність тематичного контрасту (як головного** і побічного, майже як у В. А. Моцарта, хоч другий тематичний імпульс не активний, а пісенний), брак, крім перших двох проведень, цілісного (а не мотивного) проведення теми дає підстави трактувати фугу як подвійну зі спільною експозицією (як у В. А. Моцарта). Як підтвердження подаємо схеми обох фуг (див. Додаток).

Узагалі ж у концерті Д. Бортнянського конфлікт завуальований, напруження приховане, внутрішнє і не переходить у фазу інтонаційної боротьби. Це має велике значення у зіставленні, з одного боку, різних індивідуально-художніх поглядів на проблему смерти, з другого — у виявленні деяких етнохарактерних особливостей музичного вислову. Як справедливо зауважив О. Козаренко, „маргінальність української людности" зумовила актуалізацію екзистенційного життя, балансування на вістрі буття і небуття. Національна філософська думка дала своє трактування божества у категорії „серця", через заглиблення — споглядання якого (внутрішнього мікрокосму людини) можна пізнати Абсолют, Макрокосм. Це зумовило традиційне для українців глибокоособистісне, інтимне, „сердечне" сприйняття Бога[21]. Отже, цілком природною для Д. Бортнянського виявляється ситуація „душевної" (а не напруженої) розмови з Богом від початкового запитання до таємничого думання про Божу волю над долею людини та сердечний порив у світ невідомого, таємничого, радісного[22].

Ця відмінність особливо актуалізується в аспекті музично-часових категорій. У „Реквіємі" В. А. Моцарта швидка конфліктна зміна розділів, часті емоційні зрушення насичують твір „подіями". Кожний новий поворот у музичній „дії" може бути трактований як нова „подія". Векторність композиції і музичного часу виступають тут як глибокозмістовна ознака певної художньо-естетичної системи австро-німецького класицизму, що спирається на закони діалектики. У хоровому концерті Д. Бортнянського конфлікту „подій" немає взагалі, у внутрішньому напруженні реалізуєть-

* Лише завдяки темпу largo характер тематизму не переходить межі галантної менуетної танцювальности.

** У темі Д. Бортнянський використовує одну з найбільш розповсюджених музично-риторичних фіґур — асценцію, яку М. Дилецький у „Граматиці музикальній" трактує як висхідний рух, як символ розквіту (збігається із західноєвропейським anabasis).

[21] Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.— С. 99.

[22] Костомаров Н. Две русские народности.— Київ; Харків, 1991.— С. 47.

ся швидше „драматургія стану“, що, як відомо, визначає національну характерність вислову „класицистичних“ концертів. Національна своєрідність проявляється у нетиповій для європейського класицизму статичності, „безвекторності“ протікання часу. Очевидно, саме таке сприйняття часу у хорових концертах Д. Бортнянського не суперечило релігійній сутності богослужіння, на відміну від моцартівського „Реквієму“ („людського, надто людського“). Адже „лінійний“ час існування асоціюється з сакральним.

Багато музикантів і дослідників помічали у хорових концертах Д. Бортнянського „істинно“ релігійне почуття, містичний настрій, під впливом якого слухач занурюється у споглядання, сповнене глибокого екстазу“[23]. На думку А. Преображенського, у Д. Бортнянського немало місць, здатних збудити містичний настрій. Йому доступне розуміння церковного молитовного настрою[24]. З одного боку, слов'янський і західний містицизми мали одне коріння — від протестантства та таємничих масонських гуртків. Ці віяння вплинули і на молодого Д. Бортнянського (хоч навіть у своїх творах на німецькі тексти, хоральних обробках протестантських хоралів „Wo ist es Gott!“, „Recht ist es wahrheft“ і „Meci“ на латинський текст композитор використовував київський розспів) і особливо на В. А. Моцарта (масонські кантати).

З другого боку, у Д. Бортнянського „містичний настрій“ хорових концертів у зіставленні з характеристиками „київського співу“, даними за двісті років до того Симеоном Полоцьким, Павлом Алепським, патріархом Никоном та іншими, виявляє єдність виконавської традиції в українській духовній музиці як „медитативного співу“, глибинного духовного акту[25]. Ця риса у музиці Д. Бортнянського певною мірою відобразила оригінальну світоглядну модель — „ідею слов'яно-греко-латинської єдности“, що, на думку О. Козаренка, „стала відповіддю вітчизняного інтелектуалізму на нові умови існування дальшим розвитком питомого українсько-візантійського європеїзму [...] Бортнянський у своїй творчості передбачив гетерогенний, діалогізуючий характер національної музичної мови, запрограмований на її європейськість на найближчі чотири століття“[26]. Тут виникає важлива узагальнювальна паралель між творчими постатями Д. Бортнянського і В. А. Моцарта як представниками завершальної художньо-стильової фази класицизму (або пізнього періоду).

Дослідники неодноразово підкреслювали винятковий характер цієї особливости. Наведемо деякі підтверджувальні цитати: А. Преображенський справедливо заперечував поширену на той час думку, що Д. Бортнянський є родоначальником „італійського напрямку“ у православному церковному співі. Насправді Д. Бортнянський є „останнім італійцем“ у паралітургійному співі. У ділянці духовно-музичної творчости у Д. Бортнянського не виявлялося послідовників[27]. В. Витвицький робить спробу стильового узагальнення: „Творчістю Бортнянського замкнулася доба

---

[23] Берлиоз Г. Избранные статьи.— Москва, 1956.— С. 323.

[24] Гарднер И. Церковное пение...— С. 262.

[25] Цалай-Якименко О. Взаємодія „схід—захід“ і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні // Берестейська унія і українська культура XVII ст.— Львів, 1996.— С. 74.

[26] Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.— С. 106—107.

[27] Гарднер И. Церковное пение...— С. 263.

класицизму в українській музиці, започаткована М. Березовським. А ненормальність політичного становища України призвела до того, що цей процес не завершився, а перервався на початку XIX століття“[28].

О. Козаренко вважає „творчість українських композиторів „класицистів“ типовим зразком стильового міксту, що виник від такого своєрідного протікання мистецького хроносу і не допускає однозначного визначення стильової приналежности явища: при домінуванні ранньокласичної лексики трапляються рудименти бароко, елементи „галантного“ рококо, стильове „випередження“ сентименталізму“[29].

Чи не така ж або подібна ситуація спостерігалась у творчості Й.-С. Баха, В. А. Моцарта, Ґ. Малера. Художників такого типу П. Беккер називає завершувачами, творцями синтезувального типу, які створюються природою як підсумкові, такі, що завершують цей етап розвитку явищ[30].

Отже, той факт, що класицизм і в творчості Д. Бортнянського, і у творчості В. А. Моцарта доповнюється синтезуванням всеосяжної стихії бароко, традицій та принципів ренесансної естетики, не є порушенням стилю. Ця тенденція можлива на підсумковому етапі стильової еволюції, завершення епохи в контексті узагальнення попередніх відкриттів на якісно новому рівні. У сучасному мистецтвознавстві такий феномен синтезування розкривається як наслідок паралельної одночасної дії підсумку та перехідної функції і вміщує в себе елементи не лише з ранніх фраз власного „цілого“ (наприклад, пізній класицизм ознаки раннього і зрілого періодів), але й попередніх епох. І взагалі обов'язково мають чітко простежуватися три функціональні елементи:

1) висновок, конкретизація певного змістово-стильового конгломерату;

2) перехід, зв'язка — підсумовування багатьох елементів із попередніх естетико-художніх „цілісностей“;

3) передбачення — якісне переосмислення „стильового конгломерату“ як стимулу для зародження наступного розвитку інших етапів[31].

Отже, не варто абсолютизувати і деякі зіткнення з романтизмом, які існують у „Реквіємі“ В. А. Моцарта, адже вони є природним результатом функції передбачення, властивої пізньому етапові „процесуальної художньої цілісности“ класицизму.

Розуміння реального художнього тексту виникає при перехрещенні різних систем (у тому числі не лише художніх, жанрових, стильових, а й ширше — релігійних, філософських, психологічних) як складна і неоднозначна єдність ознак. Ця єдність одночасно виявляє певну відмежованість і структурність, на основі яких і встановлюється індивідуальна інваріант-

---

[28] Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський // За океаном. Збірник статей.— Львів, 1996.— С. 43. З цього приводу О. Козаренко має інший погляд: „[...] нова естетика романтизму з притаманною їй суб'єктивізацією предмета мистецтва потребувала інших жанрових втілень — передовсім національної опери, психологічної мініатюри. Склалася парадоксальна ситуація: [...] Світська природа романтизму стала на перешкоді органіки розвитку українського національного музичного стилю, що досяг найвищого ступеня етнохарактерності саме в сакральних жанрах“ (Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.— С. 119).

[29] Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.— С. 112—113.

[30] Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера.— Ленинград, 1926.— С. 11.

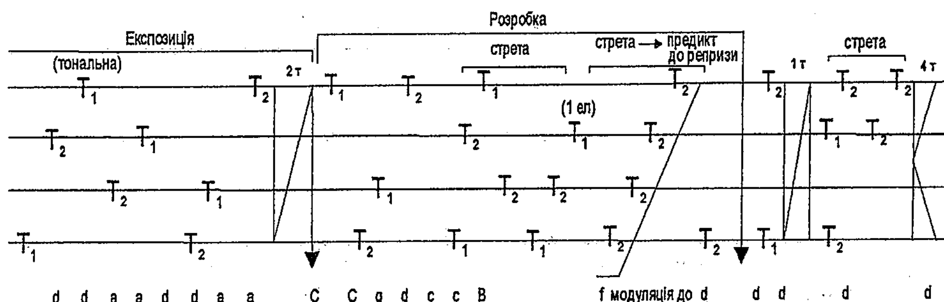
[31] Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля.— К., 1993.— С. 61.

но-стильова система співвідношень (у цьому випадку В. А. Моцарта і Д. Бортнянського).

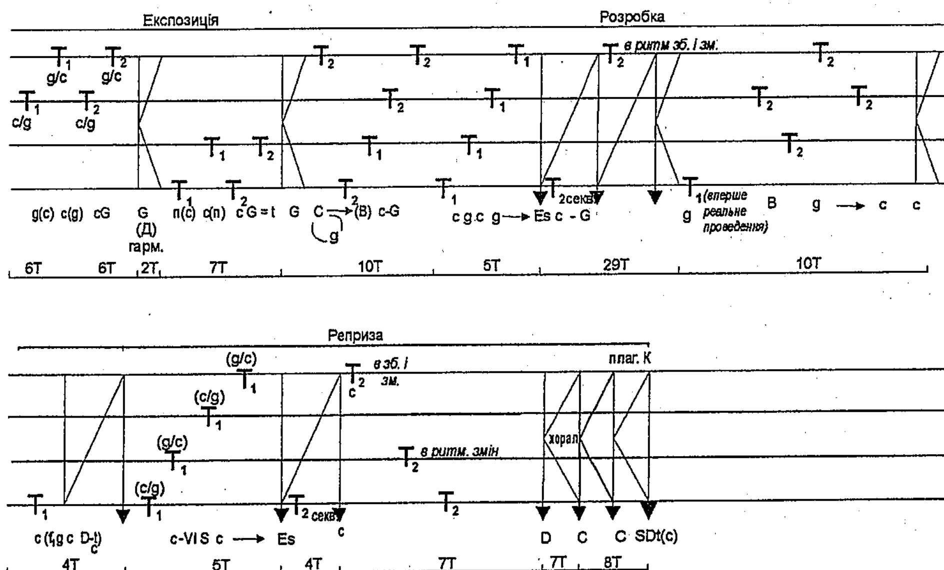
У цій статті можливість наведення паралелей — лише один з показників особливостей різних мистецьких явищ в умовах певної історико-культурної та стильової єдности. Отже, паралелі у творчості В. А. Моцарта і Д. Бортнянського невипадкові і відображають епохальні закономірності.

ДОДАТОК

В. А. Моцарт. Фуга „Kyrie eleison“ з „Реквієму“ d-moll



Д. Бортнянський. Скажи мені, Господи, кончину мою. III р. фуга



Ґустав ЦВЕНҐРОШ

З ІСТОРІЇ ОЗНАЙОМЛЕННЯ ГАЛИЧАН І ЗАКАРПАТЦІВ ІЗ ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНОЮ СПАДЩИНОЮ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Справді, трудно собі нам виобразити, чим була б наша церк[овна] музика нині без Бортнянського.

Станіслав ЛЮДКЕВИЧ

Держімся кріпко нашого народа, як Мойсей...

Йосип ЛОЗИНСЬКИЙ

Український кафедральний хор у Перемишлі, заснований 1829 р., вже з початків своєї діяльности виконував твори Д. Бортнянського. Невдовзі церковно-хорова спадщина Д. Бортнянського глибоко вкорінилася у Галичині і стала важливим стильовим орієнтиром для місцевих композиторів.

Композитор Віктор Матюк у листі до Миколи Лисенка від 20 грудня 1885 р. писав, маючи на увазі середину XIX ст. і причини занепаду українства в Галичині, що в той час руська (українська) мова, поезія і пісня руська „були в погорді“[1]. З цього приводу у франкомовному повідомленні на Паризькому міжнародному конгресі Іван Франко висловився вичерпно і конкретно. Він зазначав: „Під впливом повстання 1848 року, переходу через Галичину російської армії та думки про етнографічну і навіть політичну єдність русинів з росіянами-московитами стався занепад у фольклористичному русі Галичини, що відродився тільки близько 1860 року із пробудженням подібного руху в Україні“[2]. Очевидно, І. Франкові боліло серце за все українство.

І. Франко прагнув подавати в „Зорі“ нові відомості про „нашу народну і артистичну [професіональну.— *Ґ. Ц.*] музику“, як читаємо в його листі від 13 грудня 1885 р. до Миколи Лисенка[3]. Франкова „Зоря“ від 1 січня 1883 р. повідомляла, що опубліковано дев'ять церковних композицій Д. Бортнянського: „Непроходимыя врата“, „Все языцы восплещите“, „Піснь херувимська“, „Отченаш“, „Да исполнятся уста наши“, „Бог предвічний“, „Тайна нам ся явила“, „Небо і земля“, „Молитва“.

---

[1] Діло.— 1886.— 9 і 13 лютого.

[2] Франко І. Етнографічний рух у Галичині в XIX ст. Цит. за: Цвенґрош Ґ. Невідоме Франкове повідомлення на Паризькому міжнародному конгресі // Українське літературознавство.— 1993.— Вип. 8.— С. 6.

[3] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 48.— С. 589.

Слід простежити, як відбувалося ознайомлення з церковно-вокальними творами Д. Бортнянського в Галичині та на Закарпатті. Дослідження цього питання започаткував Василь Щурат у студії „Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні?"[4] Він писав, що співак перемишльського хору бас Кость Білорусин 1837 р. поїхав на Закарпаття, до Ужгорода, куди й заніс „культ Бортнянського". У книжці „Піонери музичного мистецтва в Галичині" (1994) З. Лиська цю слушну думку повторено[5].

Названі вчені, на жаль, не звернули уваги на те, що парох греко-католицької церкви св. Варвари у Відні о. Іван Ольшавський залишив після себе латиномовне прохання від 22 грудня 1812 р., звернене до віденського капітулу, про призначення на своє місце о. Івана Снігурського, який згодом пропаґуватиме спадщину Д. Бортнянського у Перемишлі та Львові.

Ось як характеризував І. Ольшавський діяльність та особисті ділові риси І. Снігурського: „Щоб не обтяжувати своє сумління, а також щоб не вдатися до чогось такого, що суперечило б позитивному знанню чи найглибшому моєму переконанню, заздалегідь найпокірніше представляю мого дотеперішнього духовного помічника достойного Іоанна Снігурського, якого природа нагородила чеснотами, скромністю, людяністю, справжньою релігійною ревністю й уважністю, а крім того — й цілковитою чесністю звичаїв, що робить його якщо не вищим, то, напевно, рівним із багатьма іншими, старшими й зрілішими у своїх силах; одне слово, його, хто щедро володіє якостями, гідними церковного мужа, і тим самим не лише парафіянам, а й милий усім іншим і прийнятливий як наступник у парохіальних обов'язках при церкві св. Варвари, [треба] ревно і наполегливо пропонувати й рекомендувати, тож я свідомо беруся просити й благати ласки, прихильности й опіки вельмиповажаного й превелебного, найвищого Принціпса архиєпископальної консисторії для цього гідного й справжнього церковного мужа, тим паче, що цей же Іоанн Снігурський вже від року 1808 з неослабною ревністю наполегливо й рішуче виконував обов'язки [мого] помічника у духовному уряді..."[6]

Отець І. Снігурський з усією старанністю забезпечував Святими Тайнами хворих і поранених жовнірів — як русинів, так і поляків, знаходив духовні слова потіхи для всіх. На користь надання йому парохіальної посади далі клопотався о. І. Ольшавський. Свідчить про це ще й те, що о. І. Снігурський тривалий час виконував парохіальні обов'язки чи то у лічницях, чи у церкві під час Служби Божої[7]. Наче зумисно доповнюючи подання о. І. Ольшавського, Й. Лозинський зафіксував, що о. І. Снігурський упродовж свого пастирського урядування і як духовний помічник (кооператор), і як священик „научав [...] пісням церковним"[8]. З молодих літ він любив пісні, „все, що русскоє найбільше го обходило і наймиліше му було..." До цього Й. Лозинський додав такий важливий коментар:

---

[4] Музичний листок.— 1925.— Листопад.— Вип. 1.— С. 2—9.

[5] Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Опрацювання рукопису, упорядкування, вступна стаття В. Сивохіпа.— Львів; Нью-Йорк, 1994.— С. 41.

[6] Лозинський Й. Житіє Іоанна Снігурського.— Львів, 1851.— С. 11—12.

[7] Там само.

[8] Там само.— С. 13. Важливо вказати, що Й. Лозинський посилається тут на конкретні слова, взяті зі свідчення директора цісарсько-королівського конвікту Лянга від 27 травня 1815 р.

„Річ то великої ваги на той час, коли русини і їх язик ще упосліджені були“[9].

З підпису під наведеним документом дізнаємося, що о. І. Ольшавський 22 грудня 1812 р. вже обіймав посаду каноніка мукачівської церкви (Cathedrae Ecclesiae Munkacsciensis Canonicus). Цей церковний діяч віддавна захоплювався духовною музикою Д. Бортнянського. Так, ще за життя видатного українського композитора він у 1809 р. радісно погодився на те, щоб хор Андрія Розумовського, сина останнього гетьмана України, відспівав у церкві св. Варвари Службу Божу Д. Бортнянського. Хор цей належав до російського посольства у Відні і мав неабиякий успіх. „Ніжність співу,— писав о. І. Ольшавський,— звабив до церкви [св. Варвари.— *Ґ. Ц.*] дуже багато людей“. Із тодішньої музичної столиці світу слава Д. Бортнянського поширилася по всій Європі, зокрема в Україні. Якщо врахуємо, що названі парохи при церкві св. Варвари — І. Ольшавський і І. Снігурський — ретельно дбали про величавість богослужінь, якої, за словами В. Щурата, „ніщо не могло піднести так сильно, як виконування композицій голосного музика Бортнянського“[10], то можна стверджувати: канонік І. Ольшавський на Закарпатті, у Мукачеві, продовжував прищеплювати вірним любов до величних духовних творів Д. Бортнянського. Цей факт, звичайно, потребує доповнення.

18 березня 1883 р. з нагоди висвячення о. Василя Поповича у сан мукачівського єпископа в архикафедральному соборі св. Юра у Львові раптом цілком несподівано, але завчасно ректор Львівської духовної семінарії Григорій Яхимович викликав Івана Сінкевича, колишнього співака українського хору при перемишльському соборі, і зобов'язав його підготувати до цієї урочистої події хоровий спів духовних пісень. Несподівано тому, що доти за виконання вокальних творів Д. Бортнянського погрожували відрахуванням із семінарії, та й ректор з очевидною нехіттю ставився до хорового співу. Керівник хору І. Сінкевич згадував, що хор під час богослужіння чудово виконав твори Д. Бортнянського, зокрема знамениті його композиції „Отченаш“ і „О тебі радуємся“. Протягом усього урочистого обіду в митрополита розмовляли майже лише про спів. Львівський римо-католицький архиєпископ Францішек де Павло Пиштек, чех з походження, не міг надивуватися, як тут im Barenlande, тобто у країні ведмедів, українці зуміли навчитися так гарно співати „такі ґрандіозні концерти, як твори Бортнянського“. Кажучи словами І. Сінкевича, „хвалили і дивувалися нашому співові“ і новий мукачівський єпископ, доктор вільних мистецтв і любомудрія В. Попович, і „особливо угро-руський патріот і письменник Олександр Духнович, котрий приїхав із ним“[11].

Під час урочистого обіду у митрополичій палаті лише новий мукачівський єпископ В. Попович виголосив промову руською мовою, „все львівське духовенство,— стверджує Ю. Бача, посилаючись на працю О. Рудловчак,— виступало по-польськи“[12].

---

[9] Лозинський Й. Житіє Іоанна Снігурського.— С. 28—29.

[10] Щурат В. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні? // Музичний листок.— 1925.— Листопад.— Вип. 1.— С. 2—9.

[11] Сінкевич І. Х. Начало нотного пінія в Галицькой Руси. Воспоминанія старого священика // Бесіда.— 1888.— 1 лютого.— № 3.— С. 31—32.

[12] Бача Ю. Невідомий Олександр Духнович.— Ужгород, 1993.— С. 11.

Долю нотного співу тоді вирішив саме своїм запитанням архиєпископ Ф. де П. Пиштек. На його здивоване запитання, де о. І. Сінкевич вивчав мистецтво співу, в Празі чи в Римі, перемишльський єпископ І. Снігурський відповів: „У Перемишлі, у заснованому мною закладі, і я бажав би, щоби нотний спів поширювався і в провінції". Звертаючись до ректора Г. Яхимовича, єпископ І. Снігурський заявив: „Прийміть метра, щоби научав питомців такому руському співу, а я зі свого боку буду йому платити 100 зл[отих] р[инських] річно"[13].

Можна вважати, що задум такого урочистого співу належав перемишльському єпископові І. Снігурському. Він, напевно, згадав свого однодумця, каноніка мукачівської церкви І. Ольшавського. Та й новому мукачівському єпископові Василю Поповичу хотів зробити щось приємне з нагоди його висвячення. Урочисто-піднесені поетичні твори на честь прибрання високого церковного сану у Львівському соборі св. Юра мукачівцем о. В. Поповичем написали граматист Йосип Левицький і поет Антін Могильницький. Подаємо завершальну частину вірша, який зберігається у Львівській науковій бібліотеці імені В. Стефаника НАН України:

Мункач днесь радости отдан,
Собор Унгварсъких Крилошан
Со Тисов громко виграває,
Карпатсъка Русъ повторяє:
Щоб Пастир наш Василій
Для русъких жив щасливий
Многая літ!!!
Многая літ!!!

Але І. Снігурському йшлося передусім про те, щоб і в Мукачеві, і в цілому Закарпатті слухачі надихалися життєствердним, вічно живим українським співом творів Д. Бортнянського. Цьому мали посприяти і О. Духнович, і єпископ В. Попович.

Автор, який підписався криптонімом М. М., 1854 р. писав, що в численних закарпатських церковних парафіях віруючі жодного уявлення не мають ні про „художнє пініє, ні про сладкогласіє". Зате в ужгородській кафедральній церкві „художньо і з прекрасною гармонією" славить Бога з 1833 р. заведений фіґуральний хор, до його складу тепер (тобто 1854 р.— *Ґ. Ц.*) входить 14 малолітніх юнаків і 24 причетники[14]. Дуже важливо відзначити: хор цей співав після св. Літургії у неділю і у святкові дні, втішаючи слухачів.

Із цього ж змістовного допису дізнаємось, що в обширній Мукачівській єпархії „весь народ співає у церквах", але лише п'ять років тому (тобто 1849 р.— *Ґ. Ц.*) у Вишній Шарді завдяки душпастирям і вчителям співу „почало процвітати" повсюдно „гладкоє сладкопініє".

---

[13] Сінкевич І. Х. Начало нотного пінія в Галицькой Руси...— С. 32. У XVIII ст. слово композитор, тобто складач, ще не вживалося. У той час у французькій мові вживалось слово „maître de la musique". Так підписувався сучасник Дмитра Бортнянського батько Вольфґанґа Моцарта Леопольд Моцарт.

[14] М. М. Допис з Унгограда (Ужгорода) // Зоря Галицька.— 1854.— 12 травня.— Ч. 20.— С. 250—251.

Назвавши Д. Бортнянського великим реформатором в історії музики, „компромісовим інноватором“, який не хотів знищити всього італійського впливу своїх попередників, зокрема Б. Ґалуппі і Д. Сарті, Станіслав Людкевич відзначав, що український композитор узяв у них тільки те, що було вартісне для музичної культури і „натхнув новим, свіжим національним змістом...“ Далі С. Людкевич писав: „Як духовно-вокальний композитор Бортнянський не мав і не має у нас рівного, а також займає одне з перших місць у всесвітній вокальній музиці. Се правдивий, класичний мистець тонів української музичної культури XVIII ст., яка стихійно проявилася, хоч і в московськім ярмі та в духовнім виді“. Вказуючи на оригінальний питомий талант Д. Бортнянського і відзначаючи його „національну фізіономію“, С. Людкевич наголошував: „Бортнянський був по усій своїй істоті і талані українцем (як українськими є його незабутні черти лиця на портретах) і став таким же у своїх творах. Се вказує не тільки на його нахил до „київських напівів“, які він залюбки гармонізував, не тільки його склонність до мінорних скаль, його мелодика, яка виказує не раз фрапуючі (вражаючі) [від франц. frapper — вражати.— *Ґ. Ц.*] українські звороти (навіть у фуґальних темах), його м'яка питома гармоніка, але й увесь загальний характер і обличчя його церковного стилю“[15].

До речі, майбутній амбасадор УНР у Парижі граф Михайло Тишкевич ще 1915 р. відзначав у франкомовній статті „незгладні сліди“, що їх залишили в людській цивілізації українські композитори Д. Бортнянський і П. Чайковський, українські художники Д. Левицький і В. Боровиковський[16].

На українськості спадщини Д. Бортнянського треба наголосити особливо, оскільки Ф. Феті (F. Fétis) в авторитетному виданні стверджував, що „у всьому, що він [Д. Бортнянський.— *Ґ. Ц.*] створив до свого повернення у Росію, він надихався італійською музикою свого часу“[17]. Зате Ф. Феті слушно зауважив, що вже на той час спадщина Д. Бортнянського стала „об'єктом захоплення всіх чужоземних мистців“[18].

„Батько програмної музики“ Гектор Берліоз, за висловом Ромена Роллана, „один із наймогутніших геніїв, які коли-небудь існували в музиці...“, перебуваючи 1847 р. у Росії і ознайомившись із „прегарними релігійними співзвуччями“ Д. Бортнянського у виконанні хору Придворної капели у Санкт-Петербурзі, написав захоплений відгук. Зокрема, Г. Берліоз відзначав: „В усіх цих творах відчувається справжнє релігійне почуття, а часто й своєрідний містицизм, який викликає у слухача глибокий екстаз; твори ці відзначаються рідкісним досвідом в укладанні вокальних мас,

---

[15] Людкевич С. Дмитро Бортнянський. В соті роковини його смерти // Стара Україна.— Львів, 1925.— № XI—XII.— С. 185. Важливо врахувати, що більшість Людкевичевих досліджень доводить: їх автор добре володів французькою мовою. Він не тільки вживає французькі вислови, а іноді запроваджує в український текст, як побачимо далі, деякі французькі фразеологізми.

[16] Cvengroš G. La République Démocratique Ukrainienne — la République Française. (1917—1922).— Lviv, 1995.— P. 302.

[17] Fétis F. I. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique. Deuxième édition. Tome deuxième.— Paris, 1860.— P. 31. Тут же Ф. Феті додав, що „лише у Санкт-Петербурзі його [Д. Бортнянського.— *Ґ. Ц.*] геній розкрився у своїй оригінальності [...] Він розумів потребу укладання стародавніх пісень московської Церкви, котрі співали за традицією...“

[18] Там само.

дивовижним поєднанням нюансів, повнозвучною гармонією і — що вже викликає подив — неймовірною свободою в укладанні голосів, усвідомленим нехтуванням правилами, яких дотримувалися як його попередники, так і сучасники, особливо італійці, чиїм учнем його вважали"[19].

Думки про видатного українського композитора, вже цитованого іншим французом Ф. Феті, заслуговують на те, щоб їх повністю навести, тим паче, що з його франкомовною „Універсальною біографією музик і загальною бібліографією музики" (1860) був ознайомлений С. Людкевич. Тут доречно було б вказати: Ф. Феті стверджував, що Д. Бортнянський народився „не в Москві". Ф. Феті вживає термін Україна. Він слушно вважає, що „Бортнянський покликав співаків із України та інших провінцій імперії, вибираючи найкращі голоси і поступово скеровуючи їх до досконалого співу, можливість якої перед ним навіть не передбачали"[20].

С. Людкевич такими судженнями оцінив різнобічне значення спадщини Д. Бортнянського: „Його музика силою свого національного виразу й характеру утвердилася по його смерті на Великій Україні і в нас у Галичині — [...] і вибила своє п'ятно [від франц. faire tache або faire tache d'huile — поширюватися, виділятися.— *Ґ. Ц.*] на всій нашій церковній музиці XIX ст. [...] як мило й почетно є для українця згадати про старого Бортнянського, який у XVIII ст., у добі поневолення України Москвою, гідно засвідчив нашу музикальну культуру перед Європою"[21].

---

[19] Цвенґрош Ґустав. Гектор Берліоз про Дмитра Бортнянського // Державність.— 1996.— Серпень.— № 3 (18).— С. 41. Треба розвіяти думку, ніби С. Людкевич сформувався як композитор лише на музичній спадщині віденських класиків та Р. Вагнера (див.: Якубяк Я. Про мелодію С. Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича. Збірка статей.— Львів, 1995.— С. 24—25). Компонуючи свою знамениту кантату-симфонію „Кавказ", славний автор, безсумнівно, звернув особливу увагу на оркестрові ефекти Г. Берліоза, тим паче, що вони зафіксовані в його „Великому трактаті сучасної інструментовки та оркестровки" (1844), який, як уже давно автор цього дослідження передбачив і обнародував, „зберігається в особистій бібліотеці" видатного українського композитора й музикознавця (див.: Cvengroš G. La République Démocratique Ukrainienne — la République Française...— P. 224—225).

[20] Fétis F. I. Biographie Universelle des Musiciens...— P. 31.

[21] Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика // Музичний листок.— 1925.— Листопад.— Вип. 1.— С. 6.

Яким ГОРАК

ПОСТАТЬ І ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО У МУЗИКОЗНАВЧИХ СТАТТЯХ АНАТОЛЯ ВАХНЯНИНА

Зацікавленню А. Вахнянина постаттю і творчістю Дмитра Бортнянського сприяло формування його музичних смаків у Перемишлі, куди на початку XIX ст. силами І. Снігурського, І. Левицького та Й. Лозинського потрапили твори Д. Бортнянського і звідки почалося їх пропагування по Західній Україні[1]. На це вказує А. Вахнянин в одній зі статей: „У нас в Галичині від часу, коли незабутній владика Снігурський вперше своїм коштом в церкві перемиській запровадив нотний спів, композиції Бортнянського мають навіть тую велику заслугу, що з того часу вокальна музика почала у нас плекатись в ширших кружках і в більших розмірах“[2]. Твори Д. Бортнянського були відомі А. Вахнянину ще в часі навчання у Перемишльській гімназії. Як згадує А. Вахнянин, саме у хорі під керівництвом А. Нанке при Перемишльській катедральній церкві „я і мої численні шкільні товариші мали нагоду пізнати церковні композиції Бортнянського, Нанкого, Серсавіого, Львова, І. Лаврівського і Михайла Вербицького...“[3]

Осмисленню творчости Д. Бортнянського А. Вахнянин присвятив дві ґрунтовні статті — „Димитрій Степанович Бортнянський“ та „Два реформатори церковного співу“[4], а також суттєво торкнувся історичної ролі цього композитора у статті „В справі потреби заснування „Музичного Інститута“ у Львові“. Як композитор А. Вахнянин не зазнав впливу творчости Д. Бортнянського[5]. Дослідження вказаних матеріалів виразно показує етапи кристалізації музикознавчої думки А. Вахнянина про творчість визначного майстра хорового концерту.

У найраніше написаній статті „Димитрій Степанович Бортнянський“ думка А. Вахнянина великою мірою залежна від джерел — статей інших

---

[1] Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині.— Львів; Нью-Йорк, 1994.— С. 30—31; Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство.— К., 1971.— Вип. 6.— С. 198—200.

[2] Вахнянин А. Димитрій Степанович Бортнянський // Діло.— 1886.— Ч. 35—36.

[3] Вахнянин А. Автобіографія // Вахнянин А. Спомини з життя / Зладив К. Студинський.— Львів, 1908.— С. 1—2.

[4] Вахнянин А. Два реформатори церковного співу // Артистичний вістник.— 1905.— Січень.— Річн. 1.— Зош. 1.

[5] Людкевич С. Анатоль Вахнянин (У 20-літні роковини смерти) // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Львів, 1999.— Т. І.— С. 333.

музикознавців,— популяризації яких він сприяв своїм перекладом. Стаття „Димитрій Степанович Бортнянський“ майже повністю (за винятком двох початкових абзаців) є вільним перекладом статті І. Божерянова „К портрету Д. С. Бортнянскаго (1751—1825)“, яку було опубліковано у „Киевской Старине“ 1885 р.[6] У статті І. Божерянова подано короткі біографічні відомості про композитора і в загальних рисах, посилаючись на праці Ф. Львова, охарактеризовано його творчість. Зіставлення оригіналу з перекладом показує, що при перекладі А. Вахнянин допускав зміни у „монтажі“ матеріалу, а іноді штрихом зазначав незгоду з автором першоджерела, не вникаючи у деталізацію і арґументацію. Твердження, цитовані з праць Ф. Львова, А. Вахнянин передає як текст І. Божерянова, пізніше зауваживши, що „оцінка походить з пера Федора Львова“.

Кілька суттєвих моментів привертають увагу у цій статті А. Вахнянина. По-перше, він наголошує на українському походженні музики Д. Бортнянського, спорідненості його мелодики з українськими піснями, чого нема у статті І. Божерянова. „Бо треба знати,— пише А. Вахнянин,— що Бортнянський родом і молодостею своєю приналежить лиш малоруському народови і годі не допустити, щоби пісня українська з всею своєю мелодійностею, тужливостею і красою не вплинула головно на єго музичні твори. Рівно ж гідне було би труду провести границю межи тим, що в творах Бортнянського єсть оригінально русько-українським, а оскілько фантазія єго улягала впливові італійської музики, против котрої вправді дух єго боровся, котру побороти цілковито може Бортнянському таки не удалося“[7]. На жаль, А. Вахнянин не наводить переконливої арґументації сказаного, хоч такими міркуваннями він випереджує думки, висловлені згодом І. Франком про музику Д. Бортнянського.

По-друге, А. Вахнянин у деяких моментах не погоджується з міркуваннями І. Божерянова. Так, оцінка творчости Д. Бортнянського Ф. Львовим видається йому „в части трохи заабстрактна і тим одностороння“. А. Вахнянин закидає, що „Львов не розібрав питання, що в музичних творах Бортнянського звязане з його талантом і високим образованням музикальним, а що було результатом обставин, посеред котрих Бортнянський зріс“. Але тут знову, як і в попередньому випадку, А. Вахнянин не дає ширшої оцінки питання. І навіть більше — після такого закиду він не піддає сумніву доволі дискусійні твердження Ф. Львова щодо композиторської техніки Д. Бортнянського. Це, зокрема, твердження, що „в свої церковні пісні не вложив Бортнянський нігде ні одної строгої фуги“. З досліджень пізніших музикознавців (Л. Хіврич, Б. Кудрика[8]) випливає, що саме імітаційна поліфонія є чи не основним і переважаючим типом викладу музичного матеріалу у концертах Д. Бортнянського. Не заслуговує довіри й думка про те, що „Бортнянський мав передовсім задачу відклонити слухателів від тих артистичних прикрас, якими пристроювали церковну музику заграничні артисти...“, причому до тих „артистів“ зачислено Й. Гайдна і В. А. Моцарта.

---

[6] Божерянов И. К портрету Д. С. Бортнянскаго (1751†1825) // Киевская Старина.— 1885.— Т. 12.— Кн. 4.— С. 524—530.

[7] Вахнянин А. Димитрій Степанович Бортнянський.

[8] Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського // Українське музикознавство.— К., 1971.— Вип. 6.— С. 201— 215; Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики.— Львів, 1995.— С. 52.

По-третє, якщо ж І. Божерянов визнає за Д. Бортнянським заслугу призупинення італійського впливу на церковну музику, поворот до історично усталених церковних наспівів, то А. Вахнянин припускає існування у творах Д. Бортнянського відгомонів автентичних церковних наспівів[9].

У написаній 1903 р. статті „В справі потреби заснования „Музичного Інститута" у Львові"[10], доводячи історичну необхідність заснування у Галичині музичного навчального закладу, автор вдається до невеликого історичного екскурсу, у якому, між іншим, зазначає про Д. Бортнянського: „Тоді, доперва поручено реформу церковного співу — кому? Таки *нашому* [виділено А. Вахнянином.— ***Я. Г.***] Бортнянському. А чим суть твори Бортнянського для церкви православної і нашої? — се достаточно звісно. Можна навіть сказати, що Бортнянський поклав на тім поли такі заслуги, які поклали для латинської церкви в своїм часі Giovanni Pierluigi (Палєстріна) і Орляндус Ляссус. Бортнянський заснував свої т. зв. „концерти" і літургічні пісні опять на „напівах" церковних, іменно на київськім, знаменнім, грецкім та болгарскім. В сліди єго пішов Турчанинов, відтак пробувався на тім поли Глинка і другі, а в новійших часах Потулов. Всі они однак не перейшли Бортнянського"[11]. Джерелом наведеного уступу безсумнівно був сьомий розділ („О новых попытках положить на голоса мелодию Грекороссийской церкви") другого випуску праці Д. Разумовського „Церковное пение в России"[12]. Та у Д. Разумовського немає принципово нової ідеї, яка є у статті А. Вахнянина,— порівняти роль Д. Бортнянського і Дж. П. Палестріни в історії музики Східної і Західної Церков. Свою ідею А. Вахнянин подав без обґрунтування і розвитку з тої причини, що стаття присвячена іншій проблематиці. Але поява такої ідеї — дуже вагомий фактор у музикознавчій оцінці А. Вахнянином творчости Д. Бортнянського. Привертає також увагу те, що коли у статті „Димитрій Степанович Бортнянський" А. Вахнянин лише припускав присутність автентичних церковних наспівів, то в цій статті присутність їх зазначена безсумнівно.

Ідея, заторкнута у розглядуваному дослідженні, отримала ґрунтовний розвиток і доведення у статті „Два реформатори церковного співу". „Не буде це також пуста чваньба, коли скажемо, що чим був Палєстріна (1514—1594) для музики в латинській церкві, тим став і стане Дм. Бортнянський (1751—1825) для хорального співу в східній церкві, як православній, так і в уніатській. Сих двох мужів можна поставити біля себе і узнати їх реформаторами церковного співу в обох церквах. Паралелю сю піддержимо історичними фактами",— зазначає автор мету своєї розвідки[13]. Суттєвою для А. Вахнянина була подібність ролей: Дж. П. Палестріни — у розвитку музики Західної Церкви, а Д. Бортнянського — у музиці Церкви Східної, і з погляду вирішення цього питання стаття є досить переконливою.

---

[9] Про це див.: Рыцарева М. Композитор Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество.— Ленинград, 1979.— С. 211—215; Іванов В. Дмитро Бортнянський.— К., 1980.— С. 101—110.

[10] Вахнянин А. В справі потреби заснования „Музичного Інститута" у Львові // Діло.— 1903.— Ч. 197—198.

[11] Там само.

[12] Разумовский Д. Церковное пение в России.— Москва, 1868.— С. 253—255.

[13] Вахнянин А. Два реформатори церковного співу.

На статтю А. Вахнянина відгукнувся Іван Франко відомою статтею „Думки профана на музикальні теми", яка стала свого часу приводом до голосної і тривалої дискусії[14]. Даючи оцінку статті А. Вахнянина, І. Франко зазначав: „Почну від поміщеної в ч. 1-му статті д. Н. Вахнянина про Бортнянського та Палєстріну. Гарна стаття, нема що казати. Та все-таки найважнішого, чого я ждав від неї, я в ній не вичитав. Бортнянський був українець — чим же звязана його музика з Україною? Що свого, українського вніс він у ті західні, італійські форми, перейняті ним від венецьких та римських майстрів? Добродій Вахнянин цитує дві характеристики композицій Бортнянського: одну Ф. Львова, яка мені видається досить фразеологічною, не дає ніякого поняття про характер музики Бортнянського і говорить більше про те, чого Бортнянський уникав, аніж про те, що властиво він зробив, а друга Берліоза, від якого годі було й ждати підхоплення національної фізіономії Бортнянського"[15]. Неважко помітити, що розмову про Д. Бортнянського І. Франко переводить в іншу площину — площину національної „закраски" музики композитора. Цю проблему порушував А. Вахнянин у статті „Димитрій Степанович Бортнянський", а у завдання цього дослідження її осмислення не входило.

Однак суттєвий момент, зауважений І. Франком, ставить під сумнів можливість проведення такої паралелі: „Піду ще далі і скажу,— пише І. Франко,— що Бортнянський порвав також із духом східної церкви взагалі. Його композиції релігійні, пройняті глибоким релігійним духом і гідно можуть стояти обік найкращих західних композицій на органи та оркестри, але вони зовсім не церковні, не відповідні духові східної церкви". Справді, уже біографія Палестріни вказує на те, як причинився він до історії реформування духовної музики Західної (Римо-Католицької) Церкви: його перебування у чині каноніка, робота капельмейстером при соборі св. Петра, історія створення „Меси папі Марчелло" та виконання її під час Тридентського Собору — докази тому. Тим часом причетність Д. Бортнянського до розвитку і реформи музики Східної Церкви залишається під сумнівом. У біографії композитора не подано про це детальніших відомостей, а творчість дає підстави до припущень як на користь Західної, так і Східної Церков.

Отже, наведене переконує, наскільки особливе значення відводив А. Вахнянин у своїх музикознавчих статтях висвітленню постати та творчости Д. Бортнянського. Навіть перегляд статей показує нам кристалізацію музикознавчої думки А. Вахнянина про Д. Бортнянського: від популярного, вільного перекладу праць інших музикознавців (І. Божерянова, Ф. Львова, Д. Разумовського) до формування власного нового погляду на творчість майстра хорового концерту і його ролі в історії української музики. Розглядаючи постать і творчість Д. Бортнянського виняткового у площині духовної музики, А. Вахнянин чи не перший заторкнув питання про національне підґрунтя творчости Д. Бортнянського і визначає роль останнього в історії як реформатора церковної музики.

---

[14] Проблематика дискусії висвітлена у джерелах: Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна.— С. 198—200; Цвенґрош Ґ. З історії дискусій навколо церковно-музичної спадщини Дмитра Бортнянського (З додатком відгуку Гектора Берліоза про українського композитора) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1996.— Т. CCXXXII.— С. 254—255.

[15] Франко І. Думки профана на музикальні теми // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 36.— С. 52.

Володимир ПИЛИПОВИЧ

НЕВІДОМИЙ КАТАЛОГ ТВОРІВ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Як творчість Дмитра Бортнянського стала відома в Галичині, зокрема в Перемишлі, і як туди дісталися партитури його творів, згадав у своїх спогадах організатор першого професіонального перемишльського катедрального хору о. Йосиф Левицький: „[...] Николай Нападієвич д[окто]р прав, професор [Львівського університету.— *В. П.*] і дідич села Вяцкович, будучи во своє времія усердним русином, дуже старався о тоє, щоби висшоє пініє церковноє до ліпшого, образованого вкуса воздвигнути [...] постарався о много партитур славного Бортняньского, і тиї підписавшому року 1828, щоби з них зділати употребленіє, вручив“[1].

Отже, першим пропагандистом творчости Д. Бортнянського на нашому терені слід уважати львівського професора Миколу Нападієвича, натомість Йосифові Левицькому належить першість уведення творів Д. Бортнянського у виконавчу практику. Він невідомими нам сьогодні стежками дійшов до петербурзьких книгопродавців, у яких замовив партитури композитора. Як сам згадував, „музикальниї письма, т. є. партитури були вже при руках, а в продовженію времени, ще і другії спровадив-єм із заграниці“[2]. У рукописному зібранні о. Й. Левицького, що сьогодні зберігається у Львові, міститься рукописний каталог творів Д. Бортнянського та інших композиторів, надісланий невідомим книгопродавцем із Петербурга (припускаємо, що до Перемишля) о. Йосифові Левицькому. Що саме так було, згодом писав найвидатніший із перемишльських хористів кінця 20-х — початку 30-х років XIX ст. о. Михайло Вербицький: „Получила школа [мова про школу при катедральному хорі, яку провадив Алойзій Нанке.— *В. П.*] записані Йосифом Лівицьким ноти із Петрограда, сочинениї Д. Бортняньским в стилю клясичнім, бо Д. Бортняньскій, як то каждий правдиво учений музик осудит, єст у русинів тим, чим єст в Западній Европі Мозарт, Гайден і прочиї“[3].

Які саме твори Д. Бортнянського були замовлені о. Й. Левицьким — невідомо. Невідомий нам сьогодні також репертуар перемишльського

---

[1] Левицький Й. Історія введенія музикального пінія в Перемишли // Перемишлянин на р. 1853.— Перемишль, 1852.— С. 83.

[2] Там само.— С. 84.

[3] В[ербицький] із М[линів]. О пѣнію музыкальном // Галичанин / Литературний зборник, издаваемий Я. Т. Головацким и Б. А. Дедицким.— Львов, 1863.— Кн. I.— Вип. II.— С. 138.

хору, тому вважаємо, що віднайдений список якоюсь мірою допоможе зняти це незнання, адже теоретично о. Й. Левицький міг замовити всі композиції Д. Бортнянського, запропоновані петербурзьким нотопродавцем. Іван Сінкевич, у шкільних роках співак перемишльського катедрального хору, у своїх спогадах називає такі композиції Д. Бортнянського (співав він їх у Чернівцях 1833 р. та у Львові у 1835 р.): „Буди ім'я Господне" та псалом „Велія слави єго"[4]. Відомо, що в 30-х роках у Львові хор Духовної семінарії та церкви св. Юра виконував твори М. Березовського та Б. Ґалуппі[5] й що дісталися вони сюди ще у 1831 р. завдяки о. Йосифові Левицькому, який на прохання Ставропігійського інституту дозволив виготовити відписи з перемишльської колекції партитур Дмитра Бортнянського[6]. До речі, в опублікованому далі списку є твори М. Березовського та Б. Ґалуппі.

Публікований документ зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (ф. 2 (Народний дім у Львові), п. 35, спр. 171. V, арк. 198—199).

Таблиця

[Арк. 198]

Роспись
духовнымъ концертамъ и другимъ сочиненіямъ Д. С. Бортнянскаго

№		[Ціна]
1	Воспойте Господеви пѣснь нову	6
2	Торжествуйте днесь вси любящіе	6
3	Господи Сіона силою Твоею возвеселить ся Царь	6
5*	Услышитъ тя Господь въ денъ печали	6
6	Слава во вышнихъ Богу	6
7	Пріидите возрадуемся Господеви	6
8	Милости Твоея Господи во вѣкъ воспою	6
9	Сей день его же сотвори Господь	6
10	Пойте Богу нашему	6
11	Благословенъ Господь яко услыша гласъ моленія моего	6
12	Боже пѣснь нову воспою Тебѣ	6
13	Радуйтеся Богу помощнику нашему	6
14	Отрыгну сердце мое слово благо	6
15	Пріидите воспоимъ людіе	6
16	Вознесу тя Боже мой Царю мой	6
17	Коль возлюбленна селенія Твоя Господи силъ	6
19	Рече Господь Господеви моему	6
20	На Тя Господи уповахъ	6
21	Живый въ помощи Вышняго	6

[4] Сінкевич І. Х. Начало нотного пінія в Галицкой Руси (Воспоминанія старого священника) // Бесіда.— Львів, 1888. Спогади передруковані у збірнику „Дух і ревність. Владика Снігурський та інші перемишляни" (Перемишль; Львів, 2002.— С. 228—229).

[5] Див. Допис з Перемишля І. Лаврівського, надрукований у віденському „Вістнику" (1854.— Ч. 1).

[6] Щурат В. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні? // Музичний листок.— 1925.— Листопад.— Вип. І.— С. 9.

* Тут і далі нумерація як у рукописі.

Продовження табл.

№		[Ціна]
22	Господь просвѣщеніе мое	6
23	Блаженіе людіе вѣдущіе воскликновеніе	6
24	Возведохъ очи мои въ горы	6
25	Не умолчимъ никогда Богородице	6
26	Господи Боже Іраилевъ	6
27	Гласомъ моимъ ко Господу воззвахъ	6
28	Блаженъ мужъ боящійся Господа	6
29	Восхвалю имя Бога моего	6
30	Услыши Боже гласъ мой	6
32	Скажи ми Господи кончину мою	6 [арк. 198 зв.]
33	Вскую прискорбна еси душе моя	6
34	Да воскреснетъ Богъ и расточат ся врази его	[ціни не подано]
35	Господи кто обитаетъ въ жилище Твоемъ	6
	Концерты и другія сочиненія двухорные	
1	Исповѣмся Тебѣ Господи	9,50
2	Хвалите отроцы Господа	9,50
3	Приідите и видите дѣла Божія	9,50
4	Кто взыдетъ на гору Господню	9,50
5	Небеса повѣдаютъ славу Божію	9,50
6	Кто Богъ велій яко Богъ нашъ	9,50
7	Слава во вышнихъ Богу	9,50
8	Се нынѣ благословите Господа	9,50
9	Воспойте людіе боголѣпно въ Сіонъ	9,50
10	Да молчитъ всяка плоть человѣка	9,50
11	Утвердился сердце мое во Господѣ	9,50
12	Слава отцы [так!] и сыну и святому духу	7,25
13	Иже Херувимы	7,25
	Причастны ***на два хора***	
3	*Другое на тѣ же слова*	6
6	*Другое на тѣ же слова*	6
7	Явися благодать Божія	6
8	Вкусите и видите	6
	Причастны ***на четыре голоса***	
	Разныя духовныя сочиненія	
1	Обѣдня, *на три голоса въ партитуръ*	4,25
2	Да исправится молитва моя, *на три голоса съ хоромъ* № 1	2
3	Таже № 2	2
4	Таже № 3	2
5	Таже № 4	2
6	Нынѣ силы небесныя	2
7	О Тебѣ радуется	2
8	Воскресни Боже, *на три голоса*	2
9	Достойно есть, *на четыре голоса*	2 [арк. 199]

Продовження табл.

№			[Ціна]
13	Херувимская пѣснь	№ 4	2
14	Таже	№ 5	2
15	Таже	№ 6	2
16	Таже	№ 7	2
18	Отче нашъ, *на четыре голоса*		2,50
	Тебѣ Бога хвалимъ, *на 4 голоса*		
1	№ 1		6
2	№ 2		
3	№ 3		
	Тебѣ Бога хвалимъ, *на 2 хора*		
1	№ 2		8
2	№ 3		
3	№ 4		
4	№ 5		
5	№ 6		
	Положенныя для фортепіяно		
1	Обѣдня, *на три голоса*		4,25
2	Да исправится молитва моя		2
3	Нынѣ силы небесныя		2
4	Гимнъ *Нелединскова*		2
5	Гимнъ *Хераскова*		2
6	Гимнъ Спасителю, *слова графа Хвостова*		2
	Б. Галуппи		
1	Услышитъ тя Господь въ день печали		9,50
2	Готово сердце мое Боже		5
3	Суди Господи обидящія мя		2,25
	Траетта		
1	Господь воцарился		6
	І. Сарти		
1	Радуйтеся Богу помощнику нашему		9,50
2	Отрыгну сердце мое слово благо		9,50
3	Нынѣ силы небесныя		6
	Березовскаго		
1	Богъ ста въ сонмѣ боговъ		5
2	Не имамы иныя помощи		5
3	Не отвержи менѣ во время старости		5 [арк. 199 зв.]
4	Милость и судъ воспою Тебѣ		5

Закінчення табл.

№		[Ціна]
	Біорди	
1	Нынѣ силы небесныя	3,75
	Гейне	
1	Тебѣ Бога хвалимъ, *на 4 голоса*	6
	Разныхъ сочинителей вновъ исправленныя	
1	Задостойники *всѣмъ годовымъ праздникамъ*	4,25
2	Причастны *на весь круглой годъ*	2,50
3	Стихира на цѣлованіе Плащаницы	2,50
4	Прокимны *на весь годъ*	3,75
5	Чертогъ твой вижду спасе мой	2
6	Архангельскій гласъ	2
7	Вкусите и видите, *на 4 голоса*	1,25
8	Подъ Твою милость	1
9	Ирмосы для Великаго поста	5
11	Нынѣ силы небесныя, *Кіевскаго напъва на два хора*	3,75
12	Простое пѣніе Божественной Литургіи Іоанна Златоустаго	6
13	Слава Отцу и сыну, *Кіевскаго напѣва*	1,25
	Примѣчаніе: Инагородныя особы на каждой выписываемый номеръ изъ сихъ сочиненій благоволятъ прилагать сверхъ того за пересылку по одному рублю.	

Степан МАКСИМ'ЮК

ДИСКОГРАФІЯ ТВОРІВ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО. 1902—2001 РОКИ

Музичну творчість Дмитра Бортнянського можна поділити на дві групи: церковну і світську. До світської належать шість опер, вісім сонат і концерт для клавесина, квінтет для фортепіано, арфи, скрипки, віоли да ґамба та віолончелі, Концертна симфонія (1790), пісні і романси на французькі та італійські тексти.

З церковної музики композитора опубліковано 118 творів: 35 концертів на чотири голоси, 10 концертів на вісім голосів, чотири хвалебні пісні, дев'ять хорів триголосних (у тому числі повна літургія), 29 хорів чотириголосних (у тому числі сім херувимських) та багато інших. Усього в його творчій спадщині є понад 400 творів.

Цей список — перша спроба скласти реєстр творів Дмитра Бортнянського, записаних на платівки від самого початку існування звукозаписувальної техніки, тобто з кінця XIX ст.

На підставі старих каталогів та досі вцілілих платівок автор дійшов висновку, що перші записи творів композитора були зроблені у Петербурзі 1902 р. Францом Гампе — німецьким звукотехніком тоді вже американсько-англійської фірми „Грамофон" — у виконанні відомого хору під керівництвом А. Архангельського.

З того часу і аж до 2001 р. у цілому світі було занотовано: 94 записи, зроблені у дореволюційній Росії, 14 записів між двома світовими війнами, 174 записи на 62-х довгограючих платівках, 25 записів на 14-ти аудіокасетах та 42 записи на 18-ти компакт-дисках. Разом це становить 350 записів.

Ця дискографія не претендує на вичерпність усіх досі зроблених записів творів Д. Бортнянського, проте їх кількість, на нашу думку, обіймає понад дев'яносто відсотків записів.

1902—1914 рр.
Фірма „Грамофон" (Росія)

24884 Ангел вопіяще, *Хор Маріїнського театру, диригент Г. Козаченко**

24896 Коль славен

24943 Іже херувими ч. 7, *Духовний хор (Санкт-Петербург), диригент А. Пікман*

---

* Тут і далі наступні записи творів Д. Бортнянського у тому ж виконанні.

24946 Вознесу Тя, Боже мій
24944 Господи, силою Твоєю
24930 Скажи мені, Господи
24931 Радуйтеся Богу
24933 Сей день, *концерт*
24941 Достойно єсть, F-dur
24942 Іже херувими ч. 4
24929 Всякую прискорбно єси, *Хор Імператорської Маріїнської опери, диригент А. Пікман*
24937 Живий в помочі Вишнього
24938 Тебе, Бога, хвалимо
24890 Ангел вопіяще і святися, *Духовний хор (Санкт-Петербург), диригент А. Пікман*
24899 Хай воскресне Бог
24819 Нині сили небеснії, *Хор А. Архангельського, диригент А. Архангельський*
24824 Тебе, Бога, хвалимо
24858 Благообразний Йосиф
24859 Хай воскресне Бог
24905 Отченаш
2-24564 Коль славен, *Малоросійський хор, диригент Б. Морозов*
2-24777 Помічник і покровитель, *Духовний хор, диригент А. Архангельський*
2-24787 Херувимська ч. 7

Російське акціонерне товариство „Грамофон“

3201 Христос воскрес; Нехай воскресне Бог, *Духовний хор, диригент А. Архангельський*
3202 Ангел вопіяще
1645 Архангельський голос, *Духовний хор, диригент І. Юхов*

Зонофон (Росія)

X-64870 Тебе, Бога, хвалимо, *Московський Чудовський хор, диригент Я. Никольський*
X-64881 Слава во вишніх Богу
X-64868 Діва днесь
X-64886 Живий в помочі вишняго, *концерт*
X-64921 Отченаш, *Хор А. Архангельського, диригент А. Архангельський*
X-64996 Нині сили небесні
X-64475 Воскресни, Боже, *Хор Л. Васильєва*
X-64397 Архангельський голос, *тріо*
2-64594 Господи, кто обитаетъ
X-64989 Вознесу Тя, Боже мій, *Хор Київського Софійського собору, диригент Я. Калишевський*
X-64995 Вознесу Тя, Боже мій
X-2-62867 Возведох очи мої ч. І, *В. Вербицький, протодиякон Харківського катедрального собору, з духовним хором Тувовірова*
X-2-62868 Возведох очи мої ч. II

Стела концерт рекорд

12956 Іже херувими, *Хор Святоволодимирського собору у Києві, диригент М. Надеждинський*

Омокорд (Росія, Німеччина)

4177 Хай воскресне Бог, *Духовний хор (Санкт-Петербург), диригент А. Пікман*

Бека (Німеччина)

45188 Ангельський голос, *тріо, Хор Петербурзької консерваторії, диригент М. Софронов*
45189 Да исправится, *тріо*
45190 Ангел вопіяще
45191 Господи, Боже, Ізраілев
45268 Отченаш
45269 Чертог твой
45272 Отригну сердце
45273 Слава во вишніх Богу

Екстрафон (Київ)

20502 Христос воскрес і Ангел вопіяще, *Хор Святоволодимирського собору у Києві, диригент М. Надеждинський*
20508 Хай воскресне Бог
20559 Концерт Рождеству Христовому: Слава во вишніх Богу ч. 1, 2
20560 Концерт Рождеству Христовому: Слава во вишніх Богу ч. 3
20566 Діва днесь
20542 Діва днесь, *Хор Київського Софійського собору, диригент Я. Калишевський*
20546 Тебе, Бога, хвалимо
20551 Слава во вишніх Богу ч. 1, 2
20552 Слава во вишніх Богу ч. 3, 4
20553 Ісполла еті деспота і Многая літа
20701 Сей день, *Хор катедрального собору Христа Спасителя у Москві, диригент М. Карпов*
20202 Нехай сповниться молитва моя, *тріо*

Пате (Москва)

27528 Радуйтеся Богу, *Духовний хор, диригент І. Юхов*
27536 Тебе, Бога, хвалимо
24496 Ангел вопіяще
24502 Єдинородний, *Хор, диригент І. Андреєв*

Фірма Ребикова (Росія)

531 Да іcправиться молитва моя ч. 1, *артисти Імператорської Маріїнської опери*
532 Да іcправиться молитва моя ч. 2

678 Архангельський глас
745 Коль славен
880 Хай воскресне Бог, *Хор Петербурзької консерваторії, диригент М Софронов*
885 Услиши, Боже, глас мой

Фаворит рекорд (Німеччина, США)

79067 Херувимська ч. 7, *Кращий військовий духовний хор*
79086 Тебе, Бога, хвалимо
1-79248 Прийдите ублажим, *Хор Святоволодимирського собору у Києві, диригент М. Надеждинський*

Сирена ґранд рекорд (Варшава)

9428 Отченаш, *Хор катедрального собору Христа Спасителя у Москві, диригент М. Карпов*

Орфеон (Росія, Німеччина)

19606 Цей день, *концерт, виконавецъ невідомий*
19614 Скажи мені, Господи
19609 Тебе, Бога, хвалимо
19610 Вознесу Тя, Боже мій
19611 Воспой Богу пісню нову
19612 Херувимська ч. 7
19603 Отченаш
19604 Господи, силою Твоєю
19627 Радуйтеся Богові
19628 Херувимська ч. 4

Тонофон рекорд (Росія, Німеччина)

654 Іже херувими, *Хор, диригент А. Пікман*
Господи, силою Твоєю
655 Тебе, Бога, хвалимо
Воспойте Богу пісню нову
656 Скажи мені, Господи
Херувимська ч. 7

Метрополь рекорд (Росія, Німеччина)

X 1026 Христос воскрес і Ангел вопіяще, *Хор А. Архангельського*
X 1031 Чертог твой виджу, *Хор храму Христа Спасителя у Москві, диригент М. Карпов*
X 1070 Отригну сердце моє, *Хор Святоволодимирського собору у Києві, диригент М. Надеждинський?*

1930-ті — до 1950-х років (78 о/хв)

COL. 50239-D Коль славен, *Хор донських козаків, диригент С. Жаров*

7220-M DMX 106 (Pol.) COL. 7325M (12)	Кто Бог велик?
DMX 112 (COL 12 Polish)	Я молюсь могуществу любві
COL. 20237-F (Н. Й. травень 1930)	Услиши, Господи, *Русинський органний хор, диригент І. Сахун*
HMV 30-5856	Іже херувими ч. 7, *Митрополичий хор у Парижі, диригент Н. Афонський*
HMV-K7992 (10)	Слава во вишніх Богу
HMV-EK131 (10)	Коль славен
HMV-EK89 (10)	Хай воскресне Бог; Тебе, Бога, хвалимо
Syrena Electro 3624 (1932)	Сей день, *Митрополичий хор у Варшаві* Слава во вишніх Богу
Syrena Electro 3627 (1932)	Діва днесь, *кондак*
UB-5633 (1950-ті pp.)	Херувимська, *Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт), диригенти Г. Китастий і В. Божик*
VICTOR 68944 (12) ELICY (COME YE) (Dec. 30, 1927)	*Holy Virgin Church Choir, dir. S. A. Nemetz*

Довгограючі моно- та стереоплатівки (33 1/3 о/хв)

DECCA, 1959 LW 50147	Херувимська, *Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт), диригенти Г. Китастий і В. Божик, МІ., ст. 2—4*
LONDON TW 91201	*Копія того самого виконання, ст. 2—4*
BANDURIST CHORUS STEREO 822U-5094	*ст. 1—1*
BANDURIST CHORUS STEREO 822U-5300 1969?	Сей день, *Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт), диригент І. Задорожний, МІ., ст. 1—1*
БАЛКАНТОН ВХА 1104 і MONITOR MFS 743	Достойно єсть, *Чоловічий камерний хор (Болгарія), диригент М. Мілков, ст. 1—1* Слава во вишніх Богу, *ст. 1—4*
DEUTSCHE GRAMOPHON 136385 SLPEM	Канон Андрія Критського, *Хор донських козаків, диригент С. Жаров, ст. 2—1*
VOX STPL 515040 1963	Тебе, Бога, хвалимо, *Хор чорноморських козаків, диригент С. Горбенко, ст. 2—1*
LONDON SW 99423 TW 91423	Як же Ти славний, *Хор донських козаків, диригент С. Жаров, ст. 1—3*
EPIC LC 3384	Тебе, Бога, хвалимо, *Хор Російської Православної катедри у Парижі, диригент П. Спаський, ст. 1—7* Нехай стане молитва моя, *ст. 2—1*

BELFRY RECORDS # 9387	Тебе, Бога, хвалимо, *Катедральний хор Української Православної Церкви Св. Трійці у Нью-Йорку, диригент І. Трухлий, ст. 2—3* Слава на небі Богу, *ст. 3—1* Многії літа, *Хор „Боян" при Православній катедрі св. Володимира в Чикаґо, диригент І. Трухлий, ст. 4—1*
YEVSHAN RECORDS YFP 1017, 1982	Соната до мажор, *бандурист Віктор Мішалов (Сідней), ст. 2—3*
YEVSHAN RECORDS YFP 1034, 1984	Ірмоси великого канону св. Андрія Критського, *Хор при церкві Покрови Пресвятої Богородиці в Монреалі, диригент І. Козачок, ст. 1—2* Нехай стане молитва моя, *Жіноче тріо того самого хору, ст. 1—3* Нині сили небеснії, *ст. 2—1* Стихира: Прийдіть вшануймо Йосифа, *Той самий хор, ст. 2—5*
YEVSHAN, ORION YFP1037, OC-777, 1985	Соната фа мажор, *Ю. Осінчук — фортепіано, ст. А-1* Соната сі бемоль мажор, *Ю. Осінчук — фортепіано, ст. А-2*
YEVSHAN RECORDS YFP 1038, 1985 Катедра св. Миколи Рос. Прав. Церкви, Нью-Йорк	Хай воскресне Бог, *Хор імені О. Кошиця (Вінніпеґ), диригент В. Климків, ст. 1—1* Слава во вишніх Богу, *Хор Московської церкви на „Одинке", диригент М. Матвеєв, ст. 3—6* Помічник і покровитель, *ст. 5—2* Прийдіте ублажимо, *ст. 6—3*
Хвилі Дністра CD ALBUM 39	Ізбави от бід *(музична обробка А. Гнатишина, за Д. Бортнянським), Візантійський хор з Утрехта, диригент М. Антонович, ст. 1—4*
OMEGA INTERNATIONAL CAS 19—20	Слава єдинородний, *Візантійський хор з Утрехта, диригент М. Антонович, (19) 1—1* Іже херувими, *(19) 2—1* Многая літа, *(19) 2—3*
TE DEUM 88.017 7 швидкість 45	Іже херувими, *ст. 2*
MUZA SX 1157	Дві пісні покаянного канону, *Хор православної церковної музики при Варшавській камерній опері, диригент Є. Шурбак, ст. 2—2* Концерт ч. 24 — Возведох очі мої, *ст. 2—4*
BELFRY RECORDS N. Y. H7-OP-6105 1957	Слава во вишніх Богу, *Катедральний хор Української Православної Церкви Св. Трійці у Нью-Йорку, диригент І. Трухлий, ст. 2—1* Тебе, Бога, хвалимо, *ст. 2—4*

Хор церкви св. Юра, Нью-Йорк, 1958	Як славен, *Український хор церкви св. Юра у Нью-Йорку, диригент Т. Онуфрик, ст. 1—1* Воскликніте, *ст.* 2—2 Возвесели, *ст. 2—4* Слава і нині; Єдинородний, *ст. 2—5*
„DNIPRO" STEREO 100 CLEVELAND, OH.	Слава во вишніх Богу, *Хор і оркестр „Дніпро", диригент Е. Садовський, ст. 1—8*
SWS RECORDS S 231 K-10-11 1977	Алилуя, *Хор „Прометей" при соборі св. Володимира і Ольги в Чикаґо, диригент Р. Андрушко, ст. 2—3* Херувимська ч. 7, *ст. 2—6*
Український відділ Радіо Ватикан, 1978 УРП 009	Сей день; Єго же, *Український хор св. Варвари у Відні, диригент А. Гнатишин, ст. 1—5* Під Твою милість прибігаємо, *ст. 2—1* Як же Ти славний, Боже, *ст. 2—3* Многая літа, *ст. 2—7*
Український відділ Радіо Ватикан, 1981 УРП 022	Да воскреснет Бог, *ст. 1—4*
CHAYKA RECORDS CH 105	Слава во вишніх Богу, *Український хор „Думка" у Нью-Йорку, диригент С. Комірний, ст. 2—5*
Хвилі Дністра CD ALBUM 14	Сей день (псалом), *Український хор церкви св. Варвари у Відні, диригент А. Гнатишин, ст. 1—1*
МЕЛОДИЯ, 1974 C 04695-6	Увертюра до опери „Свято сеньйора", до мажор, *камерний ансамбль „Барокко", керівник І. Попков, ст. 2—1*
МЕЛОДИЯ, 1980 C 10-13815-16	Концерт для хору ч. 32, *Московський хор молоді і студентів, диригент Б. Тевлин, ст. 1—3*
МЕЛОДИЯ, 1981 C 10-15241-2	Певец во стане русских воинов, *Вокальний ансамбль класичної музики, диригент В. Копилова, ст. 2—8*
MELODIYA-ANGEL SR-40116	Концерт ч. 24 — Возведу очі мої в гори, *Російський академічний хор СРСР, диригент О. Юрлов, ст. 1—2*
МЕЛОДИЯ C 01645-48	Концерт ч. 24; Херувимська ч. 7, *Російська республіканська академічна хорова капела, диригент А. Юрлов, ст. 3—2, 4—1*
МЕЛОДИЯ, 1983 C 10-09909-12	Слава во вишніх Богу, *Хор духовенства Ленінградської митрополії, диригент П. Герасимов, ст. 1—6* Воспойте, людіє, боголепно в Сіоні, *Хор Троїцького собору Александро-Невської лаври, диригент П. Герасимов, ст. 4—2*

МЕЛОДИЯ, 1978 С 10-10909-10	Вскую прискорбна єси, душе моя, *Московський камерний хор, диригент В. Мінін, ст. 2—3*
МЕЛОДИЯ, 1987 А 10 00269 007	Херувимська ч. 7, *Ленінградська державна академічна капела імені М. Глінки, диригент В. Чернушенко, ст. 2—2* Тебе, Бога, хвалимо, *кантата для двох хорів, ст. 2—3, 4, 5*
МЕЛОДИЯ С 10-12051-2	Концерт ч. 27, *ст. 1—2*
МЕЛОДИЯ, 1982 С 10-17725-26	Соната для фортепіано сі бемоль мажор, *М. Степаненко — фортепіано*
МЕЛОДИЯ, 1989 С 10 27817 002	Соната для фортепіано до мажор Соната для фортепіано фа мажор In convertendo, *мотет для сопрано, альта, баритона і камерного оркестру, ст. 1—1, 2, 3, 4* Концерт для клавесина з оркестром ре мажор, *Оркестровка і каденція М. Степаненка, ст. 1—5, Л. Назаренко — сопрано, Т. Калустян — мецо-сопрано, Ю. Олійник — баритон, М. Степаненко — фортепіано, Камерний оркестр „Перпетуум мобіле", диригент І. Блажков*
МЕЛОДИЯ, 1988 С 10 27193 006	Херувимська, *Хор студентів Київської державної консерваторії, диригент П. Муравський, ст. 2—2*
МЕЛОДИЯ, 1989 С 10 28633 001	Концерт ч. 32 — Скажи ми, Господи, кончину мою, *Київський камерний хор імені Б. Лятошинського, диригент В. Іконник, ст. 2—1* Концерт ч. 28 — Блажен муж, бояся Господа, *ст. 2—2* Концерт ч. 15 — Приидите, воспоим, людие, *ст. 2—3*
МЕЛОДИЯ, 1989 С 90 28901 007	Да молчит, *камерний хор „Віват", диригент І. Журавленко, ст. 2—4* Воспойте, людие, *ст. 2—5*
МЕЛОДИЯ, 1990 С 10 29859 001	Покаянне тріо, *І. Козловський — тенор, Б. Яганов — тенор, Б. Штоколов — бас, ст. 2—2*

Довгограючі платівки, на яких є тільки твори Д. Бортнянського

МЕЛОДИЯ, 1970 СМ 02117-18	Із опери „Сокіл": увертюра; арія Жанетти, *мецо-сопрано — Н. Ісакова* Аве Марія, *В. Громова — сопрано, Н. Ісакова (лат.)* Із опери „Син-суперник": увертюра; арія Дон Карлоса; куплети Саншетти з хором; арія Саншетти, *І. Шапар — тенор, Н. Іса-*

	кова (фр.) з оркестром і хором Московського державного музичного театру імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, диригент В. Єсипов
МЕЛОДИЯ, 1974 С 50-04825-26	Три хори: „Вечір“, „Ранок“, „Славу співаємо“ *(новий текст К. Алемасової), Хор хлопчиків Московського державного хорового училища, художній керівник В. Попов*
МЕЛОДИЯ, 1975 М31-37155-56	„Хвала весні“ *(О. Подольський), Хорова капела, диригент Г. Катанаж*
МЕЛОДИЯ, 1976 С10-07459-62	„Сокіл“, *лірична опера в чотирьох картинах, спектакль Московського камерного музичного театру, диригент А. Левин, мистецький керівник театру Б. Покровський та 11 виконавців*
МЕЛОДИЯ, 1980 С 10-08697-8 (а)	Концертна симфонія для фортепіано, арфи, двох скрипок, віолі та ґамба, віолончелі та фаґота сі бемоль мажор, *ст. 1* *Виконують: М. Степаненко — фортепіано, С. Маркевичева — арфа, А. Баженов та В. Прокопович — фаґот* Квінтет для фортепіано, арфи, скрипки, віолі та ґамба і віолончелі до мажор, *ст. 2* *Виконують: І. Рябов — фортепіано, Д. Зедник — арфа, А. Горохов — скрипка, Б. Палшков — альт, В. Червов — віолончель*
МЕЛОДИЯ, 1980 С 10-11485-6	Концерт ч. 15, *Камерний хор Московської державної консерваторії, диригент В. Полянський* Концерт ч. 16, *ст. 2* Концерт ч. 19 *ст. 2* Концерт ч. 24 *ст. 2* Концерт ч. 30 *ст. 2*
МЕЛОДИЯ, 1988 С 10 27433 004 (Дві платівки)	„Син-суперник“, *опера у трьох діях, Державна республіканська академічна російська хорова капела імені А. Юрлова, керівник С. Гусєв та Академічний симфонічний оркестр Московської державної філармонії, диригент М. Юровський, ст. 1, 2, 3, 4* *Виконують: Л. Черних — сопрано, І. П'янова — сопрано, Е. Свєчникова — мецо-сопрано, А. Мищевський — тенор, О. Кленов — баритон, В. Тимичев — баритон, В. Маторин — бас*
МЕЛОДИЯ, 1989 С 10 28023 000	Квінтет для скрипки, альта, віолончелі, арфи і фортепіано до мажор

	Соната для клавесина ч. 1 сі бемоль мажор, *ст. 1* Соната ч. 3 для клавесина фа мажор Концертна симфонія для фаґота, арфи, фортепіано, двох скрипок, альта та віолончелі, *ст. 2.* *Виконують: М. Ашвілі — скрипка, А. Шалашов — скрипка, Г. Одинець — альт, Т. Прийменко — віолончель, О. Ерделі — арфа, В. Власенко — фаґот, Д. Благий — фортепіано, А. Любимов — клавесин*
МЕЛОДИЯ, 1987 А 10 00275 004	Концерт для хору ч. 4, 28, 15, *Державний камерний хор Міністерства культури СРСР, диригент В. Полянський, ст. 1—1, 2, 3* Концерти для хору ч. 10, 25, *ст. 2—1, 2*
МЕЛОДИЯ, 1989 А 10 00453 008	Концерти для хору, ч. 11, 33, 19, 1, 21, *ст. 1, 2*
МЕЛОДИЯ, 1989 А 10 00523 004	Концерти для хору ч. 16, 3, 35, *ст. 1, 2*
MUSICUS BORTNIANSKII MBMR002 AMCS Stereo VOL. I, 1985	Концерти ч. 10, 6, 19, 4, *Хор „Музикус Бортнянський“, диригент М. Максимів, ст. 1* Концерти ч. 9, 30, 34, 17
VOL. II, 1986	Концерти ч. 12, 26, 24, *ст. 1* Концерти ч. 1, 22, 16, 13, *ст. 2*
VOL. III, 1986	Концерти ч. 29, 11, 35, *ст. 1* Концерти ч. 15, 18, 2, 27, *ст. 2*
VOL. IV, 1989	Концерти ч. 3, 8, 25, *ст. 1* Концерти ч. 7, 5, 14, 23, *ст. 2*
VOL. V	?
UKRAINE MILLENNIUM FOUNDATION, 1989 UMF 1—5	Концерти ч. 1, 2, 3, 4, *Хор тисячоліття, диригент В. Колесник, ст. 1*
ALBUM 1	Концерти ч. 5, 6, 7, 8, *ст. 2*
ALBUM 2	Концерти ч. 9, 10, 11, *ст. 1* Концерти ч. 12, 13, 14, 15, *ст. 2*
ALBUM 3	Концерти ч. 16, 17, 18, 19, *ст. 1* Концерти ч. 20, 21, 22, *ст. 2*
ALBUM 4	Концерти ч. 23, 24, 25, *ст. 1* Концерти ч. 26, 27, 28, *ст. 2*
ALBUM 5	Концерти ч. 29, 30, 31, *ст. 1* Концерти ч. 32, 33, 34, 35, *ст. 2*

АУДІОКАСЕТИ

?	*Хор консерваторії імені П. Чайковського (Київ), диригент П. Муравський* Херувимська

YEVSHAN CYFP-1066 1989	*Хор Української Католицької Церкви Христа Царя (Бостон), МА, диригент Алекс Кузьма* Херувимська Достойно Благослови всім
КОБЗА С008 1990	*Візантійський хор (Утрехт), диригент М. Антонович* Буди ім'я Господнє Іже херувими
КОБЗА С 019 1990	*Хор духовної музики „Фрески Києва", диригент О. Бондаренко* Слава Отцю і Сину, *квартет „Коло"*
КОБЗА 035 1991, 1996	*Академічна капела „Галичина", диригент І. Левенець* Святий Боже Ми херувимів Достойно
ДУДАРИК 002 Євшан 5У 110 1993 СТЕРЕО	*Хорова капела „Дударик" (Львів), диригент М. Кацал* Концерт для хору ч. 3 (1 ч.) Концерт для хору С-дур (1 ч.)
1993	*Ансамбль „Благовіст" (Київ), диригент М. Гулковський* Бог богів
1994	*Церковний хор „Видубичі" (Київ), диригент В. Віняр* Ірмоси покаянного великопісного канону св. Андрія Критського (дев'ять пісень) Під Твою милість
1995	*Камерний хор „Хрещатик", диригент Л. Бухонська* Я вознесу Тебе, Господь Воспойте Господеві Многая літа
BELFRY С 1925 1997	*Хор Української Православної Церкви (Блумінґ Дейл), ІЛ., диригент В. Труxлий* Херувимська ч. 7 Нехай воскресне Бог Тебе, Бога, хвалимо
ВЛАСНЕ ВИДАННЯ 1988	*Українська капела бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт), диригент В. Колесник* Херувимська
КАСЕТА ч. 8 1995	Херувимська
МБФ „КОБЗАР" 1999	*Бандурист Тарас Лазуркевич (Львів)* Концерт D-Dur
ВЛАСНЕ ВИДАННЯ 1998	*Бандурист Олег Созанський (Львів)* Концерт ре мажор

КОМПАКТ-ДИСКИ

HARMONIA MUNDI HMA 180105 1988	*Хор Болгарського радіо і телебачення, диригент М. Мілков* Достойно єсть Слава во вишніх Богу
BELFRY D1884 1996	*Камерний хор „Київ", диригент В. Трухлий* Достойно єсть
KCD 010 1996	*Камерний хор „Київ", диригент М. Гобдич* Господи, кто обітаєт в жилищі Твоїм Достойно єсть Да ісправиться молитва моя
SUCD 10 00002 1990	*Державний камерний хор Міністерства культури СРСР, диригент В. Полянський* Концерт для хору ч. 4, 28, 15, 10, 25
SUCD 10 00030 1990	Концерт для хору ч. 11, 33, 19, 1, 21, 7, 18
EROL (ER 98001) 2 компакт-диски 1999	*Львівський оперний театр і оркестр, диригент Жан-П'єр Лоре* Алкід, опера. *Наталія Дацко — сопрано, Наріна Загорулько — сопрано, Ольга Пасічник — сопрано, Патрик Ґарайт — тенор*
ВИДУБИЧІ 003 1998	*Церковний хор „Видубичі" (Київ), диригент В. Віняр* Заамвонна молитва Нехай буде ім'я Господнє
ХОР „ДЗВОНИ" ?	*Український хор духовної музики „Дзвони" (Київ), диригент Д. Радик* Під Твою милість
БЛАГОВІСТ ГАЛ РЕКОРДС 1998	*Хор „Благовіст" (Львів), диригент В. Головко* Ми херувимів
СИМФОКАРЕ S-003-1 1998	*Камерний оркестр „Віртуози Львова", диригент С. Бурко* Концерт для фортепіано з оркестром
ВЛАСНЕ ВИДАННЯ 1998	*Український православний митрополичий катедтральний хор Св. Трійці, диригент І. Майба (Вінніпег), МА* Херувимська пісня Достойно єсть Іс полла еті деспота Нехай буде ім'я Господнє
SCOPE TRAVEL INC 1992	*Державна хорова капела України „Думка" (Київ), диригент Є. Савчук* Діва днесь, *кондак* Многоліття

LASERLIGHT 15345 1990	*Російський хор козаків, диригент М. Мінський* Хваліте ім'я Господнє Як же Ти славний Многії літа
ВЛАСНЕ ВИДАННЯ 2000	*Хор монастиря св. Іллі при парафії св. Покрови (Довер)* Коль славен Херувимська ч. 7 Херувимська ч. 5
ACD 003 2000	*Дитячий хор Святоіллінської церкви у Києві, регент О. Маєва* Під Твою милість
ВЛАСНЕ ВИДАННЯ RRCD 203 2001	*Камерний хор „Хрещатик" (Київ), диригент Л. Бухонська* Превознесу Тебе, Господь Воспойте Господеві
ВЛАСНЕ ВИДАННЯ 1995	*Камерний хор університету Каліфорнії, диригент М. Кузьма* Сей день, єго же сотвори Господь Рече Господь
ВЛАСНЕ ВИДАННЯ 2001	*Український вокальний ансамбль „Євшан" (Гартфорд), диригент О. Кузьма* Сильно на землі *(частина)*

Роман САВИЦЬКИЙ (мол.)

ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ У ДЕЯКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ ЗАХОДУ

Творчість Дмитра Бортнянського ввійшла у музичне життя деяких країн Заходу, в тому числі й США. Це підтверджує доволі великий нотний матеріал у перекладах чи переробці англійською мовою, публікований від багатьох років в американських шкільних підручниках, у хоральних збірниках та у співаниках протестантських церков. Про це з'явилася нотатка А. Сан у щоденнику „Новое русское слово" від 10 квітня 1976 р., у якій автор інформує, що твори Д. Бортнянського були відомі в Америці ще в 70-х роках XIX ст., коли до США приїжджав з концертами хор Агренєва Славянського.

Можна також ствердити, що з усіх українських композиторів саме Д. Бортнянський найчастіше згадується у музикознавчих джерелах Європи й Америки (перевищуючи в цьому навіть М. Лисенка). У тій справді багатій літературі загальне визнання заслуг цього музиканта чергується з плутанням його національности або й зовсім однобічним насвітленням його музичного стилю (традиційно-типове означення „російський Палестріна"). Це вислід довголітнього посилання на російські джерела, більшість з яких не визнавала українського характеру творчости Д. Бортнянського і приписувала його діяльність виняткове російській культурі. Проте як у російських, так і у західних джерелах тряплялися об'єктивні відомості про значення Д. Бортнянського.

Одне з найдавніших видань „The New Encyclopedia of Music and Musicians"[1] в окремому гаслі про Д. Бортнянського подає, що це „важливий український композитор [...] який увів великі реформи у систему російської церковної музики, заклавши традиції, які дали вагомі наслідки у пізніших часах". Чеський довідник „Pazdirtův Hudebni Slovnik Naučny"[2] називає Д. Бортнянського „українським композитором" і подає низку його досягнень у церковній та світській музиці. „Slavonic Encyclopedia"[3] зазначає, що Д. Бортнянський „найбільший український композитор духовної музики і реформатор церковного співу".

---

[1] The New Encyclopedia of Music and Musicians / Edited by Waldo S. Pratt.— New York, 1924.— P. 245.

[2] Pazdirtův Hudebni Slovnik Naučny. II Čast osobni / Red. Gracian Černušak a Vladislav Helfert.— Brno, 1937.— S. 97.

[3] Slavonic Encyclopedia / Edited by Joseph S. Roucek.— New York, 1949 (2 ed., 1969).— P. 110, 858.



Дмитро Бортнянський.
Невід. художник. XVIII ст.

Дискографію, точніше спис звукозаписів творів Д. Бортнянського церковнослов'янською та окремо німецькою мовами, подає „The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music"[4], назвавши його „українським композитором, що творив опери та церковні твори".

У багатотомній італійській „Enciclopedia dello Spettacolo"[5] є гасло про „українського композитора" Д. Бортнянського, в якому особливо докладно описано його оперну творчість включно з датами та місцями, де відбувалися вистави. Із загальних європейських енциклопедій „Grand Larousse Encyclopedique"[6] пише про Д. Бортнянського як про українця. Новіше видання, поширене до 20 томів[7], нотує Д. Бортнянського як „українського композитора [...] диригента царської капели та представника хорового стилю акапеля". Подібно пише „International Encyclopedia of Music and Musicians"[8].

Варто наголосити, що всі згадані видання містять чимало матеріалу про інших українських музикантів.

У числі за жовтень 1971 р. американський журнал „High Fidelity"[9], присвячений звукозаписам, надрукував рецензію Р. Д. Даррелл на нову платівку творів Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя радянського випуску. Ця рецензія ввійшла до щорічника платівкових оглядів під заголовком „The Sixteenth High Fidelity Records in Review".

Згадана платівка фірми „Мелодия" була перевидана на Заході компанією „Angel" під назвою „Російська хорова музика XVIII століття". В англомовних поясненнях читаємо, що „Березовський, Бортнянський і Ведель, найвизначніші представники хорового мистецтва, наприкінці XVIII століття писали хорові твори, багаті виразом та настроєм співчуття [...] Вплив цих музикантів позначився на добі більш театрального і романтичного жанру. Співаків тоді рекрутували з-поза Росії, а найкращі голоси надходили з України [...] Царська придворна капела в Петербурзі набула надзвичайного мистецького значення і стала широковідомою. Чимало музикантів, які приїжджали до Петербурга, серед них Р. Шуман та Ф. Ліст, були особливо вражені українськими басами, а Г. Берліоз високо цінував увесь цей ансамбль за загальну взірцевість". Автор статті описує життя й діяльність Д. Бортнянського, М. Березовського і А. Веделя, підкреслюючи їх українськість та впливи народних інтонацій України на їх професійну творчість.

Про українські впливи на розвій культурного життя Росії, зокрема музики, починаючи із XVII ст., писав російський знавець культури Павло Мілюков, праця якого з'явилася друком в англійському перекладі у Філадельфії[10]. Автор, зокрема, пише: „Через неосвіченість та недорозвиненість у другій половині XVII століття Росія мусила набути від Заходу лінійну нотну систему та поліфонічний хоровий спів. Таке оновлення при-

---

[4] The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music. 3 ed.— New York, 1948.— P. 82.

[5] Enciclopedia dello Spettacolo.— Roma, 1959.— Vol. II.— P. 862—863.

[6] Grand Larousse Encyclopedique: 10 Vol.— Paris, 1960—1964.— Vol. II.— P. 249.

[7] Grand Larousse Encyclopedique: 20 Vol.— Paris, 1970.— Vol. III.

[8] International Encyclopedia of Music and Musicians.— New York; London, 1975.— P. 260.

[9] Darrell R. D. The Sixteenth High Fidelity Records in Review // High Fidelity.— 1971.

[10] Miliukov P. Outlines of Russian Culture.— University of Pennsylvania Press, 1943.— Part III: Architecture, Painting and Music.— P. 103.

ходило в Москву через Київ [...] Знаємо також, що всі тодішні впливи у літературі та в архітектурі йшли саме тією дорогою". Автор наводить приклади і спиняється на діяльності в Росії київського теоретика й композитора Миколи Дилецького.

Українські впливи на музичне життя Росії від XVII ст. до часів Д. Бортнянського і далі були також темою праць музикознавців Павла Маценка, Зіновія Лиська, Мирослава Антоновича та інших. Особлива цінність цих робіт полягає у використанні не лише давніших українських джерел, але й російських та чимало інших чужомовних.

Доволі об'єктивною є книжка англійського музиколога Альфреда Свана[11]. На підставі німецьких, англійських і частково російських джерел автор описує діяльність у Росії таких українських музикантів, як Степан Бишковський, Гаврило Головня, Микола Дилецький, Василь Трутовський та ін. У розділі про царську придворну капелу читаємо про імпортування співаків: „Так склалося, що найбільш феноменальні голоси знайдено в Малоросії, або Україні — на Київщині та Полтавщині; це мало дуже важливе політичне значення, бо Росія анексувала цю територію в 1652 році [тут помилка в даті.— *Р. С.*] і дуже бажала встановити з нею тісніший зв'язок. Чи то з політичною метою, чи з причини дійсного музичного обдарування і чару українців XVIII століття представляє цілу низку українських музичних особистостей, які, піднісшись до казкових висот мистецтва, збагатили історичний профіль Росії".

З англомовних джерел, які авторитетно і повторно інформували про українські впливи на музичне життя Росії, треба згадати статті про Україну російського знавця Івана Ярофеєва (Москва), які щороку друкує чергове, нове видання престижної енциклопедії „New Encyclopedia Britannika".

Такі ключові композитори України, як Д. Бортнянський, М. Лисенко і Б. Лятошинський, часто трактувались як росіяни у тенденційних або непоінформованих джерелах Заходу. Та, врешті, у лондонському виданні „The New Grove Dictionary of Music and Musicians"[12] цих композиторів класифіковано як українців. А в найновішому виданні цієї найбільшої музичної енциклопедії світу (2000) стаття про Д. Бортнянського ще більш деталізована та поглиблена в контексті значення „українського Моцарта" як для України, так і для Росії. Авторка статті, музикознавець і диригент Марійка Кузьма простежила впливи Д. Бортнянського на музичне життя Заходу, змалювавши композитора як велику і вагому постать на європейській сцені.

Найзнаніший музикознавець діаспори В. Витвицький висловив свою думку про значення творчости Д. Бортнянського у Західній Україні в „Encyclopedia of Ukraine"[13].

Оскільки наш визначний композитор та виконавці його творів уже давно відомі поза Україною, окремі нотні видання із спадщини Д. Бортнянського нещодавно з'явились у престижній німецькій фірмі, а також у „вітчизняному" осередку „Музіка Руссіка" (США). В Америці також

---

[11] Swan Alfred J. Russian Music and Its Sources in Chant and Folk-Song.— New York, 1973.— P. 53—54.

[12] The New Grove Dictionary of Music and Musicians.— London, 1980.

[13] Encyclopedia of Ukraine.— University of Toronto Press, 1984.— Vol. I.— P. 278.



Дмитро Бортнянський.

Невід. художник XVIII ст.
Літографія П. Ф. Бореля,
за малюнком О. Афанасьєва



Дмитро Бортнянський.
Художник Я. Гніздовський. 1984 р.

з'явилися дві докторські дисертації на тему 35-ти духовних Концертів Д. Бортнянського. Їх авторами є Андрій Шуль, колишній студент Р. Савицького в Нью-Йорку, та Марійка Кузьма, праця якої удостоєна високого відзначення Американським хоровим товариством.

Від 1990 року вийшло десять компакт-дисків різних фірм, включно з випуском запису університетського хору Марійки Кузьми під заголовком „Ікони слов'янської музики". Не забуваймо, що вагомі записи бортнянськіани реалізувались у Північній Америці у 1980-х рр. комітетами святкування тисячоліття християнства ще на застарілій техніці. Найбільш відомим прозвучав проект прем'єрного запису 35-ти духовних Концертів у виконанні спеціально зібраного Хору тисячоліття під керуванням Володимира Колесника (що включав великий двомовний буклет і нещодавно вийшов сучасним форматом компакт-дисків).

1988 р. в Нью-Йорку діяла корпорація „Мазепа", яка уможливила важливі і помітні концерти у Лінкольн Центрі (Нью-Йорк), записи з участю відомого симфонічного оркестру Метрополітен Опери та окрему передачу на радіо „Нью-Йорк Таймс" про Д. Бортнянського та його хорове мистецтво. Варто також відзначити працю організації в Торонто, яка діє там з 1981 р. і має назву „Музікус Бортнянський", під керуванням диригента Мирона Максимова, котрий здійснив запис концертів та інших творів „російського Палестріни" або „українського Моцарта".

Та годиться також вказати на деякі невикористані можливості у становленні міжнародних позицій Д. Бортнянського як українського композитора. Згадані два цикли записів 35-ти духовних Концертів хоч досягли високого рівня продукції, не потрапили ні до американських, ні до англійських аудіо-журналів. Їх продюсери чомусь не вважали за потрібне надіслати диски на рецензію чи бодай зробити анонс записів, унаслідок чого згадані цінні видання майже не вийшли поза коло діаспори.

Проте по-іншому сталося з львівським записом опери „Алкід" (музичний керівник Ярослав Мигаль). Цю знаменну подію схвалив фаховий журнал „American Record Guide". А щоденник „The New York Times" від 29 червня 1999 р. опублікував рецензію Річарда Тарускіна, відомого історика російської музики. У своїй докладній та доволі дискусійній оцінці автор рецензії був змушений визнати якісне українське виконання цієї історичної опери.

Дмитро Бортнянський та його сучасники винесли з України типово сильний музичний талант і призначення творити нові цінності в музичному мистецтві. І в цьому вони завершували довгий попередній рух, вписавши свої прізвища у фундамент музичного Петербурга та інших міст, просували музику Росії вперед і значною мірою уможливили здобутки цієї музики доби романтизму. При цьому треба постійно усвідомлювати, що на творчість Д. Бортнянського та інших згаданих композиторів великий вплив мала українська духовність. Без визнання цього факту та його об'єктивного вивчення неможливо з'ясувати стиль та діяльність поодиноких творців та повно відтворити культурні процеси їх доби.

МАТЕРІАЛИ БІБЛІОГРАФІЇ ПРО ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Музичне мистецтво України XVIII — початку XIX ст. давно вже стало об'єктом дослідження музикознавців, однак останнім часом відкрились нові можливості та перспективи. У цих умовах необхідно позбутися уявлення про неспівмірність національної культури в порівнянні з культурами „історичних націй", що великою мірою сформувалось у радянські часи через замовчування або фальсифікацію джерел, зокрема української музики. Через це багато імен творців національної музики вилучено з національного культурного середовища, творчість інших трактувалась однобоко. Виправити ситуацію великою мірою допоможе опрацювання маловідомих або досі незнаних джерел і створення на їх основі персональних бібліографічних покажчиків у контексті національної музичної бібліографії.

Постать Дмитра Бортнянського — одного з найталановитіших українських композиторів другої половини XVIII — першої чверти XIX ст.— віддавна привертає увагу музикознавців, адже його творчість відіграла визначну роль в історії української музики, формуванні в Україні музичної культури європейського зразка. Започаткував друковані згадки про Д. Бортнянського росіянин Є. Болховітінов у 1799 р. З того часу у наших сусідів протягом майже двох століть не тільки зростає кількість публікацій, розширюється коло авторів, поступово вдосконалюється методика вивчення і дослідження життя і творчої спадщини композитора, а й формується певна наукова тенденція щодо національних основ його творчости. Віддаючи належне рівню опрацювань російських музикознавців, мусимо визнати, що осмислення внеску Д. Бортнянського саме в українську музику не повністю задовільне.

250-ті роковини від народження Д. Бортнянського не тільки зобов'язали до аналізу, осмислення чи переосмислення особливостей його творчости, а й спонукали до пошуку та вивчення друкованої бортнянськіани. В Україні опрацюванню бібліографії про композитора в різні роки приділяли увагу С. Людкевич, С. Сапрун, пізніше опосередковано В. Іванов та ін. Однак від того часу українське музикознавство зробило чималий поступ у дослідженні життя і творчости Д. Бортнянського. Назріла потреба у зібранні і впорядкуванні інформації про

публікації, порівнянні деяких відомостей про видання, виявленні огріхів, упущень. Це спонукало нас до видання „Матеріалів бібліографії..." про композитора.

Одним із головних завдань було уточнення й доповнення відомостей про життя і творчість митця, здійснене лише завдяки скрупульозному вивченню великого масиву музикознавчої, історичної, культурологічної літератури, періодики, довідників та ін., зіставленню відомих на сьогодні фактів з першоджерелами, котрі ще раз перевірено.

У покажчику „Матеріали бібліографії про життя і творчість Дмитра Бортнянського" подано відомості про друковані видання переважно (за невеликим винятком) українською мовою, що виходили в Україні (за сучасним територіальним поділом) та за її межами і містять відомості про життя і творчість славетного українського митця. Свідомо не торкаємося публікацій, виданих у Росії, оскільки бортнянськознавство наших сусідів з огляду на їх вагомі здобутки заслуговує на окреме, не менш важливе дослідження.

Пропонований покажчик — спроба створення довідника, який би якнайповніше висвітлив українське наукове (і не тільки) бортнянськознавство, починаючи від перших, віднайдених нами згадок про композитора (1824) і до 2001 року. Покажчик налічує 365 позицій, які становлять два розділи: перший (більший) охоплює матеріали, видані в Україні, другий — публікації переважно українських музикознавців, що побачили світ за кордоном.

Уважний дослідник помітить і відповідно оцінить деякі особливості виходу друком публікацій про Д. Бортнянського. Так, у першому розділі насиченість матеріалом певних часових відтинків неоднакова. Брак публікацій у 1942—1954 рр. в Україні частково компенсують закордонні публікації. Неоднаковим є і їх „географічне" представлення у різні роки (для прикладу відзначимо обмежену кількість позагалицької бортнянськіани кінця XIX — середини 30-х років XX ст.). Причина, мабуть, полягає, по-перше, в загальній суспільно-політичній (воєнній і післявоєнній) ситуації, по-друге — у спрямуванні тодішнього лівобережного напряму музикознавчої думки не так на українську і тим паче на церковну, як на російську (М. Глинка, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков та ін.), зарубіжну (Ф. Ліст, Р. Шуман, Л. Бетовен) музику, творчість деяких київських композиторів. Не варто відкидати і відомий факт наступу на українську культуру „Киевлянина", який спостерігався з 1882 р. та й у подальші роки українська музика в київській періодиці була поза активною увагою дописувачів. Однак і ті поодинокі згадки про Д. Бортнянського у публікаціях „Киевских епархиальных ведомостей" за 1863, 1867, 1870, 1894 роки не увійшли до покажчика через неможливість перевірити їх de visu. Упоряднику з об'єктивних причин не вдалося також опрацювати й публікації в „Киевской газете", „Киевском слове", „Заре", „Киевском телеграфе", першій українській щоденній газеті „Нова Рада", інших тогочасних реґіональних, а також пізніших виданнях доби „українізації" преси (1924—1931). А втім, виявлення пропусків і було одним із поставлених завдань. Сподіваємося, ці неопрацьовані джерела, а також деякі рукописні праці, які зберігаються в архівах та відділах

рукописів[1], *стануть темою для подальшого бібліографічного дослідження інших музикознавців, а отже — істотним доповненням до „Матеріалів бібліографії...“*

Незначна кількість позицій у другому розділі (лише 52) пояснюється не лише обмеженим доступом до чужоземних видань, можливості якого, однак, з кожним роком поліпшуються. На жаль, порівняно невеликим був і залишається численний ряд музикознавців, культурологів й інших фахівців та аматорів українського походження, і не тільки, які досліджують історію українського музичного мистецтва. Тому зібрана тут інформація, впевнені, не залишиться поза увагою зацікавлених.

Пропонований покажчик репрезентує звернення (прямі чи опосередковані) до постати композитора науковців: мистецтвознавців, істориків, культурологів, а також спеціалістів-музикознавців у монографіях, статтях, оглядах, інтерв'ю. Крім того, подаються енциклопедичні довідки, рецензії, науково-публіцистичні матеріали, популярні статті.

Усі позиції покажчика укладено за хронологією, а в межах року — за алфавітом назв. Свідомий вибір саме такого способу розміщення назв дає достатньо чітку картину в межах певного періоду: поглиблює уявлення про аспекти зацікавлень дописувачів, рецензентів, критиків, зростання чи спад інтересу до постати Д. Бортнянського, врешті, окреслює загальні особливості розвитку української музикознавчої думки.

В описі, зберігаючи орфографію, названо автора, подано заголовок публікації, місце і рік видання та сторінки, на яких вона розміщена. Якщо автор невідомий, ставиться: Без підп. У разі, коли публікація не має назви, її жанр, визначений з тексту, подається у квадратних дужках: [Повідомлення]. Матеріали покажчика звірені de visu, за винятком незначної кількости назв, позначених зірочкою. Кожну пози-

---

[1] Упорядникові відомі деякі з них, що зберігаються у Львові: Матюк В. О розпространенію пѣнія музыкального межи рускимъ народомъ и чи на часѣ // Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. рукописів, ф. ЛДК 79/22, п. 33, арк. 1, 2, 4, 14.— Рукопис. (У тексті йдеться про запровадження Я. Нероновичем музичних творів Д. Бортнянського у репертуар хору церкви Успенського Ставропігійського братства. М. Рутковський „повчав їх [співаків хору.— *О. М.-Г.*] духа Бортнянського“. П. Бажанський (з 1865 р.) зробив хор „славним“ завдяки композиціям для мішаного хору Д. Бортнянського. М. Вербицький „старався наслідувати Бортнянського“ у перших своїх творах, що помітно в „каденціях, мотивах і гармонії“. Однак „все таки твори пера Д. Бортнянського були для нашого народа не зрозумілими“); [Вахнянин А.] Вплив європейської музики в Московщині // Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 19.— Рукопис. (Аналізуючи італійські впливи на церковну музику у Московщині та на Русі, автор згадує Б. Ґалуппі, який перебував там у 1763—1767 рр. і навчав Д. Бортнянського. С. Давидов (учень Дж. Сарті, композитор, „директор музики царських театрів у Москві“), перевершуючи в деяких аспектах А. Веделя і Б. Дехтерьова, все ж не дорівнявся у своїй творчості до Д. Бортнянського і М. Березовського. У примітці до статті — довідка про композитора); Горак Я. Музикознавча спадщина А. К. Вахнянина. Дмитро Бортнянський у статтях А. Вахнянина / Дипломна робота.— Львів, 1996.— С. 21—29.— Машинопис. (Автор пише про осмислення А. Вахняниним творчости Д. Бортнянського у царині церковної музики. Д. Бортнянський — представник перехідного періоду від бароко до раннього класицизму. У жанрі симфонії і концерту виявляє вільне оперування класичними законами їх будови. Основний спосіб його мислення — гомофонно-гармонічний, хоч вагоме місце посідають поліфонічні форми (фуги). А. Вахнянин уперше порушує питання про „національну закраску“ (І. Франко) музики Д. Бортнянського.)

цію супроводжує коротка анотація про композитора або його творчість, у якій окреслено основну думку конкретної публікації або подано інформацію, що вирізняє її з-поміж інших дописів. При цьому упорядник прагнув не упустити цікавих деталей для якнайповнішого змалювання творчого портрета композитора, розкриття його мистецької діяльности та визначення ролі митця в історії національної культури в Україні та діаспорі. Спрямування читачів до інших позицій, які також часто супроводжують інформацію про публікацію, допоможуть уточнити відомості про пізніші за часом виходу у світ перевидання або, навпаки, його першопублікацію.

У процесі підготовки видання дотримуємося основних засад бібліографічного опису книжок.

Укладач вдячний колегам — бібліографам та джерелознавцям Ользі Осадці та Оксані Мартиненко, а також професорові Юрію Ясиновському за методичні поради.

Публікуючи покажчик до 250-річчя від народження Дмитра Бортнянського, плекаємо надію, що пропоновані матеріали зацікавлять науковців, музикознавців, виконавців, студентів, педагогів і послужать кращому знайомству з особистістю митця, його творчістю, громадською, педагогічною та виконавською діяльністю.

Упорядник прагне цією працею спричинитися до дальшого поглибленого вивчення життя й творчости видатного українського композитора.

Оксана МЕЛЬНИК-ГНАТИШИН

БІБЛІОГРАФІЯ

РОЗДІЛ І

Публікації, видані в Україні

1824

1. Об испытаниях в Слобожанской Украинской губернской гимназии, кои происходили в июне месяце 1824 года // Украинский журнал (Харків).— 1824.— № 15.

   Повідомлення про іспит, який було відкрито твором Д. Бортнянського у виконанні хору вихованців гімназії.

1852

2. Изъ Покутья [Допис] // Зоря Галицкая.— Львôвъ, 1852.— Ч. 34.— С. 270—281.— Підп.: Їосифъ изъ Болшова.

   Найбільші „заслуги" Д. Бортнянського — у справі церковного співу. Він автор і світських творів, зокрема опери. Місце народження, дати життя композитора: Москва, 1752—1826.

1853

3. Изъ Покутья [Допис] // Зоря Галицкая.— Львôвъ, 1853.— Ч. 40.— С. 463—464; Ч. 41.— С. 476—477; Ч. 43.— С. 488—489.— Підп.: Іосиф с Болшова.

   Галицький священик Йосиф Левицький доводить існування справжньої професіональної хорової музики і виконавства на прикладі Петербурзької придворної капели та творчої діяльности її керівника композитора Д. Бортнянського.

1856

4. Аскоченский В. Кіевъ съ древнѣйшимъ его училищемъ Академіею.— Кіевъ, 1856.— Ч. II.— С. 378.

   Д. Бортнянський „не любив собі суперників", однак не раз письмово просив А. Веделя „не залишати занять музикою".

1863

5. М. В. изъ М. О пѣнію музыкальномъ // Галичанинъ.— Львовъ, 1863.— Кн. 1.— Вып. 2.— С. 136—141.

   М. Вербицький про заслуги перемишльської школи та значення музики Д. Бортнянського для русинів.

1866

6. [Повідомлення] // Киевские Епархиальные Ведомости.— 1866.— № 23.

   Про нагородження найкращих сільських диригентів партитурами творів Д. Бортнянського.

1879

7. Воробкевичъ Исидоръ. Наши композитори. II. Михаилъ Вербицкій // Родимый Листокъ.— Черновцы, 1879.— Ч. 11.— С. 172; Ч. 12.— С. 188.

Композиції (зокрема псалми) Д. Бортнянського — в основі творчости М. Вербицького протягом усього його життя.

1881

8. Бажанскій П. Гдещо про музыку въ загалѣ, а про спѣвъ пригробный въ особенности // Дѣло.— Львôвъ, 1881.— Ч. 32.

Геніальність Д. Бортнянського виявляється в умінні „артистично намалювати" „якесь певне чувство". Він — „найвисший тонічний маляр", глибокий психолог.

1882

9. Партитура спѣвôвъ церковныхъ и свѣтскихъ / Зôбравъ и выдавъ Иванъ Кипріянъ // Зоря.— Во Львовѣ, 1882.— Ч. 16.— С. 256.— Підп.: Л. С.

Про важливість, вчасність виходу у світ цінної „Літургії в партитурі на 4 голоси мішаного хору" (Перемишль, [1882], 4°, л. 15)[1], до складу якої увійшли твори М. Вербицького, А. Нанке та Д. Бортнянського. Варто б „тисячі примірників по краю розкинути [...] для кождої церкви и для кождої школи", бо „важності хорошого співу ніхто не заперечить".

1883

10. Зъ свѣта музичного // Зоря.— Во Львовѣ, 1883.— Ч. 1.— С. 16.

Повідомлення про вихід у світ літографічного збірника з дев'яти церковних пісень в укладі І. Кипріяна для двох сопрано і альта, серед яких і твори Д. Бортнянського. Збірник рекомендовано як підручник з церковного співу для народних і середніх шкіл.

1884

11. Спасительныи дѣла бл. п. еп. Іоанна Снѣгурского // Слово.— Львовъ, 1884.— Ч. 50.— С. 1—2.— Підп.: Руславъ-музыкантъ.

Про те, як єпископ І. Снігурський за порадою свого капелана Й. Левицького замовив у Петербурзі твори „знаменитого русского композитора Бортнянского", що мало велике значення для розвитку та „ублагороднення" церковного співу в Галичині і далі — в Угорщині.

1885

12. Божеряновъ И. Къ портрету Д. С. Бортнянскаго (1751—1825) // Кіевская Старина.— 1885.— Т. 12, кн. 4.— С. 524—530[2].

Творчість Д. Бортнянського — зразок високої витончености, яка „однією тільки гармонією збуджує почуття й закликає до щирої молитви".

---

[1] „Галицко-Русская Библіографія XIX-го столѣтія...", Т. II (Львовъ, 1895.— С. 405, поз. 2426) І. Е. Левицького уточнює, що „Партитура спѣвôвъ церковныхъ и свѣтскихъ" — початкова назва видання І. Кипріяна „Літургія въ партитурѣ на 4 голосы мѣшаного хору".

[2] Дехто з авторів цитує цю статтю, нібито надруковану у журналі „Извѣстія і Заметкі" (К., 1885.— Серпень). Див.: № 350.— С. 278.

1886

13. В-ъ Н. Димитрій Степановичъ Бортнянскій (1751—1825) // Дѣло.— Львôвъ, 1886.— Ч. 35—36.— С. 86—92.

Подаючи вільний переклад статті І. Божерянова з метою її популяризації, автор висловлює думку про українське походження музики композитора, спорідненість його мелодики з українськими піснями, близькість його музики „до слова і духа молитви". Висвітлюються деякі засади педагогічної майстерности Д. Бортнянського. А. Вахнянин уважає позицію Ф. Львова щодо музики Д. Бортнянського (як таку, що створена під впливом італійської музики) односторонньою. На його думку, Д. Бортнянський, не позбувшись впливу італійської музики, як композитор усе ж „належить малоруському народові".

14. Концертъ ювилейный // Дѣло.— Львовъ, 1886.— Ч. 6, 7.

На концерті з нагоди 300-ліття Ставропігії учні бурси виконали „Утвердися, серце моє" та „Тебе, Бога, хвалим" Д. Бортнянського.

Див.: № 256 (С. 98).

1888

15. В. М. Иванъ Лаврôвскій // Илюстрованый Календарь товариства „Просвѣта" на рôкъ звычайный 1889.— У Львовѣ, 1888.— С. 83.

Про те, як у складі Перемишльського хору І. Лаврівський виконував „знамениті церковні композиції" Д. Бортнянського.

16. Русская народная музыка великорусская и малорусская въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ основъ современной гармонической музыки. Изслѣдованіе П. П. Сокальскаго.— Харковъ, 1888.— С. 314.— У кінці дата: 28 февраля 1886 р.

Авторська оцінка особливостей письма Д. Бортнянського та згадка про заперечення деяких з них Ф. Львовим.

Передрук, див.: № 129.

17. Сінкевич І. Х. Начало нотного пінія в Галицкой Руси // Бесѣда [Літературний додаток до часопису „Страхопуд"].— Львовъ, 1888.— Т. 2.— С. 31; Т. 3.— С. 32.

Спогади колишнього семінариста про час навчання у перемишльській школі, зокрема, про заборону виконання псалмів Д. Бортнянського Про важливу роль творів композитора в охороні української інтелігенції від ополячення.

18. Список пьес исполненных в музыкальных собраниях „Отделенія" во время заведывания музыкальной частью В. Велинским (1873—1874 г.) та Альбрехтом (1875—1877 г.) // Очерк деятельности Кіевскаго Отделенія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго общества и учрежденнаго при нем музыкальнаго училища со времени их основанія (1863—1888 г.) / Составлен по порученію Дирекціи Музыкальнаго Общества (от 12 марта 1888 г.) Действительным пожизненным членом Общества Н. А. Богдановым.— Кіев: Типография К. Н. Милевскаго, 1888.— С. 131.

У переліку музичних творів, виконаних протягом 1863—1888 рр., згадуються Концерт № 7, Псалом 120 та Концерт фа мінор Д. Бортнянського.

1890

19. Бажаньскій П. Исторія руского церковного пѣнія[3].— Львôвъ, 1890.— С. 52—53, 78—79; Душпастырь.— 1890.— Ч. 12—18.

Характеристика стилю духовної музики Д. Бортнянського. При загальній перевазі мелодії над словом вказується на згаданий ще О. Львовим (1858) „недолік" композитора, який полягає у накладанні старих церковних мелодій на новий ритм, такт і гармонію, що призводить до повторення слів, розтягування тактів, а врешті — зміщення акцентів у духовному тексті.

1892

20. Franko I. Muzyka polska i ruska (I—IX). [Реферат з праці Dr. Fr. Bylicki, Die Musik und das Theater bei den Polen]. ib., n. 239, 240, 242, 243, 244, 249, фейл. // Kurier Lwowski.— 1892.— Cz. 242.

Про могутній талант геніального композитора, чиї псалми прирівнюються до релігійних композицій Й. Гайдна, перевершуючи їх простотою стилю.

1893

21. [Повідомлення] // Діло.— 1893.— Ч. 29.

На завершення концерту з нагоди 50-ліття діяльности папи Льва XIII усі учасники виконали „Тебе, Бога, хвалим" Д. Бортнянського.

Див.: № 256 (С. 146).

22. [Повідомлення] // Діло.— 1893.— Ч. 48.

На концерті у Станіславі з нагоди ювілею папи Льва XIII учні бурси св. Миколи виконали два псалми Д. Бортнянського: „Услиши, Господи, глас мой" та „Яко утвердися".

Див.: № 256 (С. 146).

1894

23. [Рецензія] // Подольские епархиальные ведомости.— 1894.— № 31. Рец. на збірник старовинних напівів Поділля і Волині.

Про національні корені гармонічної мови хорових концертів Д. Бортнянського.

24. Іоаннъ Снѣгурскій, его жизнь и дѣятельность въ Галицкой Руси. Сочиненіе Юстина Желеховского, высл. Професора Богочестія ц. к. гимназіи въ Перемышли.— Львовъ, 1894.— С. 103—104[4].

Про труднощі, пов'язані з нововведеннями у церковному співі, та про вручення І. Снігурським партитур „славного Бортнянського" диригентові Перемишльського хору Роллечеку.

---

[3] Про рецензії І. Франка на цю та інші праці П. Бажанського під назвою „Музика... та й годі" йдеться у передмові до статті М. Мороза „Дві рецензії Ів. Франка з питань музикознавства" // Наукові записки ЛДУ.— 1960.— Зб. 7.— С. 29—30. Окремий відбиток: ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. ЛДК 89, п. 34.

[4] На с. 143 передрук: Левицкій Іосифъ. Історія введения музыкального пѣния въ Перемышлѣ. Див.: № 311, 364.

1898

25. [Повідомлення] // Діло.— 1898.— 11 (23 грудня).— № 276.— С. 3.

Про вихід у світ опрацьованих Ф. Колессою композицій „Першої Служби Божої", серед яких композиції Д. Бортнянського.

26. Новини на полі нашої церковної музики // Діло.— 1898.— 12 (24 грудня).— № 277.— Підп.: Пилип Музика.

Схвальна оцінка С. Людкевичем опрацювань Ф. Колесси.

27. п. Філарет Колесса просить нас сповістити... // Діло.— 1898.— 16 (28 грудня)[5].— № 280.

Оголошення Ф. Колесси про вихід у світ „Першої Служби Божої на чотири голоси хору мішаного" (композиції Д. Бортнянського, М. Римського-Корсакова, М. Вербицького, М. Лисенка).

1899

28. Домет. Зъ нагоды новинъ на поли нашои церковнои музики. Критичний ескізъ музичный // Дѣло.— 1899.— Ч. 58.— С. 1—2; Ч. 59.— С. 1—2; Ч. 61.— С. 1; Ч. 63.— С. 1; Ч. 64.— С. 2; Ч. 65.— С. 1—2; Ч. 67.— С. 1—2; Ч. 68.— С. 1—2; Ч. 69.— С. 2—3; Ч. 70.— С. 2—3; Ч. 73.— С. 2.

Критичний аналіз гармонізованої і виданої Ф. Колессою „Першої Служби Божої..." Висловлюється думка про необхідність подібного опрацювання з ориґіналу, а не з попередньо переписаних нот, про справжнє відродження і популяризацію творів Д. Бортнянського. Подаються виконавські поради.

29. Дорундяк С. П. Зъ нагоди новинъ на поли нашои церковнои музики. [Водповѣдь на критику] // Дѣло.— 1899.— Ч. 99.— С. 2; Ч. 100.— С. 2—3; Ч. 101.— С. 2—3; Ч. 102.— С. 2; Ч. 103.— С. 2—3; Ч. 104.— С. 1—2; Ч. 106.— С. 1, 2; Ч. 107.— С. 1—3.

Автор статті виправдовує текстові зміни Ф. Колесси в партитурі „Першої Служби Божої...", аналізує окремі композиції, зокрема дуети. Подає назви літургійних пісень Д. Бортнянського, які містяться в одній (неназваній) публікації, однак не наведені у Повному зібранні духовних музичних творів за редакцією П. Чайковського.

30. Матюк В. Наша руска народна пѣсня и єи значѣнє. Поглядъ на розвой музики въ Россіи и єи вплывъ на розвой нашои музики народнои въ Галичинѣ. Наша руска народна пѣсня въ композиціяхъ музичныхъ Філярета Колессы // Дѣло.— 1899.— Ч. 13.— С. 2; Ч. 14.— С. 2; Ч. 15.— С. 2—3.

Д. Бортнянський — продовжувач справи композитора о. Петра Турчанинова у Придворній співацькій капелі у Петербурзі. Оцінка духовних творів композитора. Вплив духовної музики Д. Бортнянського на розвиток музичної культури в Галичині.

31. [Повідомлення] // Галичанин.— 1899.— Ч. 65.— С. 1.

---

[5] Див. також: Філарет Колесса (1871—1947). Бібліографічний покажчик праць і критичної літератури / Упор. М. О. Мороз.— Львів, 1992.— С. 22 (Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. Комісія Бібліографії і книгознавства. Науково-довідкові видання. Серія І. Бібліографія.— Т. 2).

На першому концерті духовної музики у Львові (28 березня 1899 р.), влаштованому русофільським товариством „Муза", хор у складі 60 учнів бурси Ставропігії виконав твори Д. Бортнянського „Гласом моїм ко Господу возвах" і „Хваліте, отроци".

Див.: № 256 (С. 217).

32. [Повідомлення] // Діло.— 1899.— Ч. 271.

З нагоди вшанування нового єпископа А. Шептицького хор вихованців української бурси виконав концерт Д. Бортнянського „Восхвалю ім'я Бога твоєго піснею".

Див.: № 256 (С. 218).

33. Роковини смерти Бортнянського // Літературно-Науковий Вістник.— У Львові, 1900.— Т. XII.— С. 129.— Без підп.

На вшанування 75-х роковин смерти композитора відзначається його популярність в Австро-Угорській Русі. Подано кілька дат з життя та невеликий перелік основних творів.

1901

34. [Повідомлення] // Діло.— 1901.— Ч. 277.

На концерті у Стрию до 150-річчя від народження Д. Бортнянського „Стрийський Боян" під керуванням О. Нижанківського ознайомив публіку з хоровими концертами композитора: „Благообразний Іосиф", „Прийдіте, воспоєм, людіє", „Блажен муж", „Услиши, Боже, глас мой", „Всякую прискорбна єси", „Гласом моїм ко Господу".

Див.: № 256 (С. 197).

35. Нижанківський О. Концерт „Стрийського Бояна" // Діло.— 1902.— Ч. 250.

На концерті у листопаді хор виконав „Скажи мі, Господи, кончину мою" у супроводі фісгармонії.

Див.: № 256 (С. 197—198).

36. [Повідомлення] // Діло.— 1902.— Ч. 49.

9 березня 1902 р. „Снятинський Боян" виступив зі своїм першим концертом, у якому прозвучав псалом Д. Бортнянського „Всякую прискорбна єси".

Див.: № 256 (С. 204).

1903

37. Вахнянин А. В справі потреби заснування „Музичного інституту" у Львові // Діло.— 1903.— Ч. 197—198.

Про паралелі в оцінці значення творчости Д. Бортнянського для Східної Церкви і Дж. П. Палестріни та Орландо Лассо для Латинської Церкви. Наголошується на присутності у хорових творах композитора автентичних церковних напівів.

38. Концерт „Міщанського руського хору" // Буковина.— 1903.— 5 лютого.— № 16.— С. 3.— Без підп.

Про концерт, що відбувся 15 лютого 1903 р. в Чернівцях, у програмі якого були твори Д. Бортнянського.

39. Січинський Д., Якубович Є. Видавництво музичне // Буковина.— 1903.— 13 червня.— № 70.— С. 2.

Оголошення про можливість придбання у видавництві „Станіславівський Боян“ творів Д. Бортнянського.

1904

40. Домет. Взаїмини межи рускою церковною піснию а руским народом // Альманах музичний. Літературна часть першого ілюстрованого Календаря музичного.— [Львів], 1904.— С. 71.— В кінці статті дата: Відень, 1900.

Про необхідність реформи церковного співу із збереженням його найкращих зразків — „хоральних співів“ Д. Бортнянського.

41. Домет. Мішаний хор при храмі св. Вм. Варвари у Відни („Gemischer Chor zur Hl. Barbara in Wien“) // Альманах музичний. Літературна часть першого ілюстрованого Календаря музичного.— [Львів], 1904.— С. 127, 129, 131.— В кінці дата: Перем., в листопаді 1903 р.

Про введення у 1895 р. в літургійні богослужіння храму композицій Д. Бортнянського. Подані програми концертів включають твори композитора: у 1899 р.— „Услыши, Боже, гласъ мой“ (Концерт № 30), „Услышитъ тя Господь“ (Концерт № 5) та у 1900 р.— Концерт № 33, Концерт № 2. Рецензії на згадані концерти.

42. Домет. Руско-українські духовні композитори і їх заслуги коло піднесеня церковного співу в Росиї (Біоґрафічні начерки). Бортняньский, Дмитро Степанович... // Там само.— [Львів], 1904.— С. 44—45.— В кінці дата: Перемишль, в грудни 1903.

Від Д. Бортнянського починається „визволення“ церковного співу з-під впливу світської музики. Його власні композиції розширюють рамки церковного співу. Життєвий шлях, характеристика музичної мови та заслуги Д. Бортнянського перед українським духовним співом.

43. Левицкий Ол. Хор міщаньский в Скалї [Огляд] // Там само.— Ч. 152.

Схвальна оцінка виконання хором страсних псалмів Д. Бортнянського, що мали успіх серед української і польської інтелігенції.

44. Нижанківський О. Великий духовний концерт // Діло.— 1904.— Ч. 260.

У листопаді 1904 р. в залі Львівської філармонії з нагоди 50-х роковин проголошення догми „О непорочнім зачатію пресвятої Діви Марії“ під протекторатом митрополита А. Шептицького львівські хори виконали твори Д. Бортнянського.

Див.: № 256 (С. 219).

1905

45. Вахнянин А. Два реформатори церковного сьпіву // Артистичний вістник.— 1905.— Зош. 1.— С. 2—5; фото.

Значення Д. Бортнянського для музики Східної Церкви прирівнюється до ролі Дж. П. Палестріни в музиці Західної Церкви і підтверджується історичними фактами.

46. Домет. Hector Berlioz про хор Придворної капелї в Петербурзі та про Бортнянського // Артистичний вістник.— 1905.— Зош. 5.— С. 54—55.

Коротка довідка про Г. Берліоза та його спогад про хор Придворної капели, зокрема, виконання ним творів Д. Бортнянського.

47. Людкевич С. Націоналізм в музиці // Артистичний вістник.— Зош. VI, VII—VIII, IX—X.— С. 121.

Перейнявши манери італійського стилю, ставши реформатором церковного співу у Петербурзі, Д. Бортнянський залишився „невідродним сином свого народу".

Передрук під назвою „Про націоналізм в музиці". Див.: № 160, 289.

48. Матюк В. Короткий начерк науки гармонії і композиції.— У Львові, 1905.— С. 9, 25.— У кінці дата: В Карові 6. Вересня 1904.

У ролі гармонічних прикладів автор подає уривки з творів Д. Бортнянського.

Передрук, див.: № 53.

49. Селяньскій хор в Кобиволоках (в пов. Теребовельскім) [Огляд] // Там само.— 1905.— Ч. 153.— Підп.: Кобиволоки, в грудни 1903. Н. Забірка.

Згадка про виконання сільським хором популярних псалмів Д. Бортнянського.

50. Сластіонов А. Церковное пеніе и культура XVII и XVIII ст. в Украйне и Московіи // Полтавщина.— [1905].— № 73; Кіевская Старина.— 1905.— [Кн.] IV.— С. 52—54.

Відповідь на статтю М. Іванова „Вопросы церковно-музыкальной литературы (по поводу новых ея течений)" (Новое время...*), у якій автор намагається довести помилкове, на його думку, твердження про відсталість української культури того часу в порівнянні з російською. Як приклад наводиться постать Д. Бортнянського, якого було призначено „впорядкувати" існуючі тоді в Росії духовні піснеспіви. Вплив Д. Бортнянського на творчість П. Чайковського. Д. Бортнянський разом з П. Турчаниновим створили російську духовну музику, а опрацьовуючи старовинні духовні напіви, мимоволі їх „українізували".

51. Франко І. Думки профана на музикальні теми // Артистичний вістник.— 1905.— Зош. 5.— С. 56—57.

Дискусійна стаття, присвячена ролі музики Д. Бортнянського, яка „не придатна для східного обряду", до того ж „фатально" впливає на молодих композиторів.

Передрук, див.: № 176.

1906

52. Біликовський І. о. Віктор Матюк // Ілюстрований Музичний Календар на рік звичайний.— Львів, 1906.— С. 68.— В кінці ст. дата: Львів, в падолисті 1905.

Твори Д. Бортнянського — зразок для В. Матюка, який їх детально вивчав. Названі його улюблені композиції.

---

*Інші точніші дані про цю публікацію упорядникові не відомі.

53. Матюк В. Короткий начерк науки гармонії і композиции // Ілюстрований Музичний Калєндар на рік звичайний.— Львів, 1906.— С. 9, 25.

Див.: № 48.

54. П. И. Турчанинов (1779—1856) (К 50 летію со дня кончины) // Церковная газета (Харьков).— 1906.— № 10.— С. 11—12.— Без підп.

Тільки від Д. Бортнянського починається нова ера російської духовного італійського впливу. У нього вперше помітний потяг до національного „вітчизняного контрапункту". Д. Бортнянський „прагнув насильно підігнати древні, написані прозою наспіви під ярмо такту і тому жертвував основними російськими мотивами заради законів західно-музичної школи".

1908

55. Вахнянин А. Автобіографія // Вахнянин А. Спомини з життя (Посмертне видане) / Зладив Кирило Студинський.— Львів, 1908.— С. 2.

Згадка про перше знайомство композитора з творами Д. Бортнянського у хорі під керуванням чеха А. Нанке при Перемишльській катедральній церкві.

56. Людкевич С. Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль // Діло.— 1908.— Ч. 30, 31.

Автор статті не погоджується з думкою І. Франка про Д. Бортнянського.

Передрук, див.: № 160, 289.

57. [Повідомлення] // Діло.— 1908.— Ч. 292.

На ювілейному концерті на честь папи Пія X, що відбувся 16 грудня 1908 р. у Станіславі, мішаний стоголосий хор виконав два псалми Д. Бортнянського „Слава во вишніх Богу" і „Тебе, Бога, хвалим".

Див.: № 256 (С. 219).

1912

58. Людкевич С. Віктор Матюк // Неділя. — 1912. — Ч. 26, 27—28.

В. Матюк уперше знайомиться з творами „нашого Моцарта" від М. Вербицького, а пізніше, обраний диригентом хору питомців Духовної семінарії, переробляє псалми Д. Бортнянського. У творчості В. Матюка не помітно впливу композитора.

Передрук, див.: № 160, 272.

1913

59. Три концерти. [Рецензія] // Ілюстрована Україна. — 1913. — Ч. 8. — С. 10.

На одному з трьох концертів — духовному — мішаний хор філії академічної гімназії та хор питомців Духовної семінарії виконали три псалми Д. Бортнянського.

1916

60. Залеський О. Погляд на історію української музики (Передрук дозволений лише за згоди автора) // Шляхи.— Львів, 1916.— Ч. 9—10.— С. 324.

Д. Бортнянський — у числі трьох найпомітніших композиторів „закордонної України". Він збагатив українську музику переважно церковними творами, а його стиль „не втратив українських рис". Короткий життєвий та творчий шлях. Жаль з приводу відсутности у програмах концертів світських творів Д. Бортнянського, а також його опер.

1917

61. [Повідомлення] // Діло.— 1917.— Ч. 294.

Хор вихованців Духовної семінарії під керуванням В. Майби на концерті на честь митрополита А. Шептицького виконав „Гласом моїм" Д. Бортнянського.

Див.: № 256 (С. 147).

1918

62. Огієнко І. Вплив української культури на московську // Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народа. Курс, читаний в українськім народнім університеті. З малюнками і портретами українських культурних діячів.— К., 1918.— С. 107.

Роль українських композиторів, зокрема Д. Бортнянського, у формуванні „національного російського співання, куди вони поклали всю свою душу, викохану на українськім ґрунті".

Передрук, див.: № 201.

1919

63. Щурат В. При церкві св. Варвари у Відні // Д-р Вас. Щурат. На досвітку нової доби. Статті й замітки до історії відродження Гал. України.— У Львові, 1919.— С. 63.

Про перше знайомство вірних з музикою Д. Бортнянського у церкві св. Варвари завдяки виступам хору російського амбасадора Г. Розумовського на початку XIX ст.

1921

64. Левицький І. Нарис історії музики.— Львів: Накладом Михайла Таранька, 1921.— С. 51—52.

Короткий нарис про життя і творчість Д. Бортнянського, яка „італійська за формою". Музичні теми його творів „носять український характер".

65. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Український вістник.— 1921.— Ч. 150, 151.

Надруковані у Росії партитури творів Д. Бортнянського в Галичині співаються з переписаних нот та ще й поодинокими голосами, а отже, неточно. Це та інше веде до появи непотрібних новотворів.

Передрук, див.: № 289.

66. Новинки. [Повідомлення] // Український вістник.— 1921.— Ч. 23.— С. 3.

Про „Музичний ранок" у залі Товариства ім. М. Лисенка на честь президента Юліана Романчука з нагоди його 80-х уродин, програму якого відкривав „Блажен муж" Д. Бортнянського.

67. Сташинський Ф. Ще в справі нашого церковного співу [відп. С. Людкевичу] // Український вістник.— Львів, 1921.— Ч. 184, 185.

Автор заперечує думку С. Людкевича про „вищість закордонного композитора Бортнянського над нашими українськими композиторами". На його переконання, твори Д. Бортнянського „роблять велике враження, але між враженнями і релігійними рефлексіями — велика різниця". Ф. Сташинський уважає „шкідливим" вплив „церковних концертів на народні маси", обстоює думку про повернення до старих безлінійних рукописів тощо.

1922

68. Грінченко М. Історія української музики.— К.: Спілка, 1922.— С. 142—144.

Про життєвий шлях та значення Д. Бортнянського для української музичної культури.

Передрук, див.: № 322.

69. Людкевич С. З музичного світа. „Концерт псальмів" у Дрогобичи // Громадський вістник.— 1922.— 17 червня.— Ч. 94.

Рецензія на концерт хору під орудою о. С. Сапруна, у якому виконувались три хорові концерти Д. Бортнянського. Схвальна оцінка манери виконання.

Передрук, див.: № 160.

1924

№ 50—55, 57. До 100-річчя від смерти Дмитра Бортнянського

70. Людкевич С. З приводу 100-х роковин смерти Д. Бортнянського (Апель до музикальної інтеліґенції) // Наука і письменство.— 1924.— Кн. 1.— С. 93—94.

Роковини смерти великого композитора та завдання, до вирішення яких вони спонукають.

Передрук, див.: № 289.

1925

71. Антонович Д. Дмитро Бортнянський (Промова на концерті в Празі в столітні роковини його смерти) // Діло.— 1925.— Ч. 168—170.

Основну увагу автора звернено на невідомі або ж неправильно трактовані сторінки життя й творчости композитора, зокрема, місце народження, освіту, джерела таланту.

72. Барвінський В. З концертової салі. 1. Концерт з нагоди 100-літніх роковин смерти Д. Бортнянського // Діло.— 1925.— Ч. 262.

Рецензія на концерт хору „Боян" у Народному домі, якому передував реферат С. Людкевича „Бортнянський і українська музика".

73. Залеський Ос. Ювілей Бортнянського // Світ.— Львів, 1925.— 1 грудня.— Ч. 15—16.

Про соту річницю від смерти Д. Бортнянського, великого *українського* [курсив наш.— *О. М.-Г.*] композитора тому, що „в його творах пробивається дух народної музики".

74. Людкевич С. Бібліографія творів і критичних оглядів та заміток про життя й творчість Бортнянського // Стара Україна.— 1925.— Ч. XI—XII.— С. 187—190.

Найповніший перелік друкованих і недрукованих творів та інших матеріалів про композитора на той час.

Передрук, див.: № 272.

75. Людкевич С. Д. Бортнянський, а сучасна українська музика (Після реферату на святочнім концерті у Львові дня 10. XI. 1925 р.) // Музичний листок.— 1925.— Вип. 1. З нагоди сотих роковин смерти Д. Бортнянського.— С. 2—6*.

Прагнучи показати постать композитора на тлі сучасної йому української музики, автор констатує факт недостатніх відомостей про Д. Бортнянського та визнає непідготовленість до його пізнання.

Передрук, див.: № 272.

76. Людкевич С. Дмитро Бортнянський. В соті роковини його смерти // Стара Україна.— 1925.— Ч. XI—XII.— С. 184—187; порт.[6]

Життєвий шлях Д. Бортнянського та реформи церковного співу в Росії. Місце композитора у всесвітній історії музики. Д. Бортнянський — українець „за істотою і талантом".

Передрук під назвою „Дмитро Бортнянський. У соті роковини його смерти". Див.: № 272.

77. Німчук І. Церква св. Варвари у Відні (З приводу 150-літніх роковин передання її гр.-католикам і 140-літніх роковин віденської гр.-кат. парохії) // Діло.— 1925.— 3 жовтня.— Ч. 220.

Композиції Д. Бортнянського — важлива складова репертуару хору церкви св. Варвари, джерело вишколення молодого греко-католицького духовенства. Популярність цих творів серед світських і духовних осіб, членів цісарської родини, керівників чужих держав.

78. [Повідомлення] // Альманах гр. кат. семинарії дівчат и горожанки в Ужгороді (1902—1929).— [Б. м., б. р.].— Вип. 1**.

Про концерт в інституті дівчат, присвячений пам'яті Д. Бортнянського (до 100-річчя від смерти).

79. Щурат В. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні? // Музичний листок.— 1925.— Вип. 1. З нагоди сотих роковин смерти Д. Бортнянського.— С. 4—6.

Історія введення у церковний спів творів композитора та пов'язані з цим перепони, які, однак, не стали на заваді їх популярности.

---

* Цей „неперіодичний часопис, присвячений актуальним справам нашого музичного життя", побачив світ спеціально до ювілею Д. Бортнянського. Подальших випусків, однак, не зазнав.

[6] Ця стаття написана 1906 р. німецькою мовою й надрукована у журналі „Ukrainische Rundschau".— 1907.— N 1.

** Мова видання — русинський діалект.

1926

80. Дикий-Диченко Гр. Дяки і спів церковний колись і тепер. З історії церковного співу. III.— Львів: Накл. ред. „Дяківських відомостий", 1926.— С. 18—19.— Підп.: В день Покрова Пресвятої Богородиці Синевідсько вижне 1. X. 1926.

Про загальноприйняті особливості запису хорової партитури та відхилення від них у Галичині, що привело до зміни суті змісту твору Д. Бортнянського „Слава Єдинородний".

81. Сапрун С. [о.] Дмитро Бортнянський як творець і реформатор. I. Основні прикмети духовної музики; II. Стан української духовної музики перед Бортнянським; III. Нотографія духовно-музичної творчости Бортнянського // Нова зоря.— 1926.— Ч. 34.— С. 5—6; Ч. 35.— С. 4—5; Ч. 36.— С. 4—5; Ч. 37.— С. 4—5.

Оцінка творчости Д. Бортнянського в контексті розгляду особливостей духовної музики. Причини недостатньої обізнаности з його музикою та способи зарадити цьому. На думку автора, імітації та повторення слів посилюють інтерес до музики, а не служать потребам тексту.

1928

82. Людкевич С. Анатоль Вахнянин. У 20-літні роковини смерти (Реферат на святочнім концерті 9. X) // Діло.— 1928.— Ч. 112, 113, 115.

Про ознайомлення А. Вахнянина з церковними творами Д. Бортнянського, поліфонічний стиль яких, однак, не вплинув у подальшому на техніку його письма.

Передрук під назвою „Анатоль Вахнянин (До 20-річчя від дня смерті)". Див.: № 160, а також № 272.

1930

83. Мала музична енциклопедія. Бортнянський Дмитро... // Боян.— Львів; Дрогобич, 1930.— Ч. 3.— С. 36—37.

Коротка довідка про композитора.

84. Українська Загальна Енциклопедія. Книга знання в 3-ох томах багато ілюстрована, з кольоровими таблицями, мапами та образками під гол. редакцією Івана Раковського, В. Дорошенка, Михайла Рудницького, В. Сімовича.— Львів; Станиславів; Коломия: Вид. Кооперативи „Рідна школа", 1930.— Т. 1: А—Ж.— С. 379; фото.

Коротка довідка про композитора.

85. Хроніка // Боян.— 1930.— Ч. 1.— С. 10, 12.

1. Станиславів. На початку грудня у Духовній академії з нагоди 50-ліття священства папи Пія XI мішаний хор „Станиславівського Бояна" виконав концерт Д. Бортнянського „Услыши, Боже, глас мой". 2. Броди. Першого січня 1930 р. на концерті місцевого хорового товариства „Боян" виконувався хоровий концерт Д. Бортнянського „Блажен муж"[7]. 3. Дрогобич. П'ятого січня того ж року „Дрогобицький Боян" виконав двохорне

[7] Див. про це також: Дописи. Броди // Боян.— 1930.— Ч. 2.— С. 27.

„Слава Єдинородний“ B-dur. 4. Сянік. Тут у концерті духовної музики прозвучав хор Д. Бортнянського „Да іслравится“ у виконанні хору „Просвіти“ під орудою Блавацького.

86. Хроніка // Боян.— 1930.— Ч. 6—7.— С. 81.

Твори Д. Бортнянського на червневому концерті „Дрогобицького Бояна“.

87. Хроніка. Наші на чужині // Боян.— 1930.— Ч. 8—9.— С. 95, 98.

На концерті у Зборові на честь митрополита А. Шептицького хор виконав „Блаженні людіє“ та „Вознесу тя, Боже мой“ Д. Бортнянського. У Медлінґу біля Відня хор церкви св. Варвари спільно з хором Академічного товариства „Січ“ організував „Український день“, у програмі якого звучала музика Д. Бортнянського.

88. Хроніка // Боян.— Ч. 12.— С. 125.

В урочистій Академії з нагоди ювілею папи хор „Львівського Бояна“ під орудою Охримовича виконав „Блажен муж“ Д. Бортнянського.

1932

89. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині // Нові шляхи.— 1932.— Т. XIII, кн. 1.— С. 97—99; Кн. 2.— С. 191—195; Т. XIV, кн. 4.— С. 43—45.

У праці йдеться про перші виконання творів Д. Бортнянського у Відні, поширення їх у Галичині, популярність, значення.

Передрук, див.: № 221.

90. [Повідомлення] // Діло.— 1932.— Ч. 7.

З нагоди ювілею митрополита А. Шептицького у Яворові „Яворівський Боян“ виконав псалми Д. Бортнянського.

Див.: № 256 (С. 210).

1934

91. Копач І. Мої спомини про Дмитра Бортняньского // Мета.— 1934.— Ч. 15.— С. 2; Ч. 16.— С. 3; Ч. 17.— С. 45.— У кінці дата: У Львові, на Великдень 1934.

Спогади про виконання і популярність музики Д. Бортнянського у гімназіях, семінаріях, Ставропігійській бурсі Львова, Дрогобичі, Тернополі (1880-ті рр.), а також про те, як у Росії Н. Крупська наказала спалити твори композитора.

92. Кудрик Б. У справі популярної католицько-релігійної пісні // Мета.— 1934.— Ч. 8.— С. 4.

У час занепаду популярної релігійної пісні ознайомлення з творами Д. Бортнянського допоможе відродити її правдивий релігійний дух.

93. Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині // Життя і знання.— 1934.— Ч. 6.— С. 165—166.

Про заснування у 1828 р. у Перемишлі першої музичної школи, для якої з Петербурга були надіслані партитури композицій Д. Бортнянського.

Передрук, див.: № 363.

94. Людкевич С. З музичного життя. Духовна академія в Перемишлі // Діло.— 1934.— 10 грудня.— Ч. 332.

Згадка про виконання хором „Перемишльського Бояна“ двох концертів Д. Бортнянського — „Возведох“ та „Услиши, Боже, глас мой“. Побажання частіше виконувати маловідомі твори композитора, наприклад, „Не умолчим никогда, Богородице“.

Передрук, див.: № 289.

95. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність (Реферат, прочитаний на святочній академії в Яворові) // Діло.— 1934.— Ч. 162, 163.

Як стверджує автор, „ми віддали Бортнянського московській музичній культурі“. М. Вербицький перший у нас після Д. Бортнянського духовний композитор, який „найкраще перейняв дух і техніку духовної музики Бортнянського“.

Передрук, див.: № 272.

96. Нижанківський Н. Шляхи розвитку української музики (У відповідь п. Антонові Рудницькому) // Діло.— 1934.— № 76, 77.

Автор не погоджується з твердженням про те, що українська музика починається лише від XIX ст., адже світська і особливо церковна музика, на його переконання, задовго перед тим викликала захоплення західноєвропейців, до того ж „дала нам Бортнянського“.

1936

97. Лисько З. Початки музичного мистецтва в Галичині // Наша культура.— Львів, 1936.— Кн. 8—9 (17—18).— С. 590—600; Кн. 10 (19).— С. 687—688; Кн. 12 (20).— С. 818—822; 1937.— Кн. 2 (22).— С. 116—121; Кн. 3 (23).— С. 158—162; Кн. 5 (25).— С. 256—261; Кн. 11 (31).— С. 439—446.

Місце і роль композицій Д. Бортнянського у зародженні українського професіонального хорового співу на його шляхах до здобуття свого права на існування.

98. [Повідомлення] // Діло.— 1936.— Ч. 14.

1 січня 1936 року на концерті з нагоди десятиріччя створення „Бродівський Боян“ виконав твори Д. Бортнянського.

Див.: № 256 (С. 210).

1937

99. Барвінський В. Огляд історії української музики. Золота доба церковної музики // Історія української культури / Під заг. ред. д-ра Івана Крип'якевича.— Львів: Вид. І. Тиктора, 1937.— С. 703—705.

У церковно-вокальній музиці Д. Бортнянський спирається на українську музичну традицію, а в інструментальній — іде слідами італійців. Висловлено жаль з приводу браку повного розуміння й визнання музики Д. Бортнянського, що спричинено „одностороннім і фальшивим поглядом на суть націоналізму в музиці“. Д. Бортнянський — „покажчик високо розвиненої потенції українського духу“.

Передрук, див.: № 219.

100. Білоцерківець В. Віктор Матюк (З нагоди 25-ліття смерти) // Життя і Знання.— 1937.— Ч. 4.— С. 105.

Про те, як М. Вербицький заохочував В. Матюка вивчати музику „найбільшого нашого композитора XVIII в.“ Д. Бортнянського.

101. Кудрик Б. Доба старшого українського т. зв. „партесного“ співу (Dr. B. Kudryk. Periodus sic dicta „cantus partesnyj“ in historia musicae ecclesiasticae ucrainae) // Богословія (Bohoslovia).— Львів; Leopoli, 1937.— Т. XV, кн. 1.— С. 6.

Згадка про багато-, а найчастіше двохорність, що стала характерною рисою духовної музики, зокрема Д. Бортнянського.

102. Кудрик Б. Короткий історичний огляд українських хорів у Галичині // Життя і Знання.— 1937.— Ч. 10.— С. 293.

Про перше виконання у Галичині творів Д. Бортнянського учнями Перемишльської дяківської школи (у катедрі св. Івана Хрестителя 1829 р. на Великдень).

103. Кудрик Б. Михайло Вербицький (Dr. B. Kudryk. Michaël Verbyćkyj) // Богословія (Bohoslovia).— 1937.— Т. XV, кн. 1—4.— С. 211, 213—221.

Смерть Д. Бортнянського — кінець золотої доби української музики. М. Вербицький — „духовна дитина“ Д. Бортнянського. Порівняльна характеристика ритміки, мелодики, поліфонії, форми, гармонії.

104. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики (Dr. B. Kudryk. Conspectus historiae musicae ecclesiasticae ucrainorum).— 1937.— Т. XIX, vol. IV. Золота доба української музики (около 1760—1825).— С. 42—43, 49—85 (Праці гр.-кат. богосл. академії у Львові / Виходять під проводом о. проф. др. Йосифа Сліпого (Opera gr.-cath. Academiae theologicae Leopoli in lucem prode unt sub directione prof. Dr. Jos. Slipyi).

Роль Д. Бортнянського у пробудженні галицької музичної культури у контексті тодішнього німецького та польського музикознавства. Біографія. Творчість: 35 концертів, їх групування, ритміка, мелодика, гармонія, форми, „інструментація“, „деклямація“ тексту.

Передрук, див.: № 231.

105. Кудрик Б. Чужі впливи в українській музичній культурі // Українська музика.— 1937.— Ч. 5—6.— С. 66.

Італійський вплив у музиці, опанувавши цілу Європу, в Україні сягає свого апогею, зокрема, і у творчості Д. Бортнянського. „Це найкраща синтеза чужого з рідним“. Така нова атмосфера переноситься близько 1830-х рр. до Галичини і творить основу для творчости композиторів „перемишльської школи“.

106. Людкевич С. Огляд нашої музичної публіцистики в Галичині // Українська музика.— 1937.— Ч. 1.— С. 3.

Згадуються статті, присвячені Д. Бортнянському, що надруковані в „Музичному листку“.

Передрук, див.: № 289.

107. Стешко Ф. З історії української музики XVIII ст. III. Звістки про українську музику з кінця XVIII ст. // Українська музика.— 1937.— Ч. 5—6.— С. 71.

XVIII ст.— „найтемніша доба" в історії музики Галичини, яка, однак, приносить безсумнівні музичні пам'ятки у творчості Д. Бортнянського. Згадується поява перших звісток про Д. Бортнянського (як одного з перших російських компоністів) та перші його твори.

1938

108. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі (Dr. Borys Kudryk. Ucrainorum sacerdotum participatio in galiziensi cultura musicali) // Богословія (Bohoslovia).— 1938.— Т. XVI, кн. 1—4.— С. 209—210.

Сприяння та перешкоди духовенства у виконанні та поширенні творів Д. Бортнянського у Галичині.

109. Левицький В. Дмитро Бортнянський (1751—1825) // Дзвони.— Львів, 1938.— Ч. 1/2.— С. 58—63; Ч. 4/5.— С. 183—188.— Під текстом вказ.: Бережани, 3 червня 1934 р.*

Д. Бортнянський на історично-культурному тлі епохи: біографія, особливості мистецького стилю. Здобутки та хиби композитора. Постать Д. Бортнянського у контексті суспільно-історичних подій.

110. Лисько З. Іван Лаврівський // Українська музика.— Львів, 1938.— Ч. 3 (13).— С. 37[8].

Духовні твори Д. Бортнянського — „перша підвалина в розвитку композиторського таланту Лаврівського".

111. Решетилович І. Хроніка й рецензії. Калуш // Українська музика.— 1938.— Ч. 11—12.— С. 202.

Згадка про виконання композиції Д. Бортнянського „Блаженні людіє" калуським хором „Боян" у травні 1938 р.

112. Стешко Ф. Бортнянський та Чайковський. (До історії видання „Повної збірки" церковно-музичних творів Д. Бортнянського) // Українська музика.— 1938.— Ч. 7—8 (17—18).— С. 133—136; Ч. 9—10 (19—20).— С. 149—153; Ч. 11—12 (21—22).— С. 181— 192.

Історія видання першої повної збірки церковно-музичної спадщини Д. Бортнянського.

113. Стешко Ф. [Рецензія] // Українська музика.— 1938.— Ч. 4 (14).— С. 70. Рец. на ст. В. Барвінського „Огляд історії української музики" („Історія української культури", Львів, 1937, in 8°, с. 691—718).

Рецензент висвітлює здобутки та упущення, піддає сумніву визначення характеристики діяльности М. Березовського і Д. Бортнянського у Петербурзі як золотої доби нашої (галицької) музики.

114. Хроніка й рецензії. Відень // Українська музика.— 1938.— Ч. 3 (13).— С. 53.

---

* У підрядковій примітці зазначається, що це текст виступу В. Левицького на концерті „Бояна" у Бережанах.

[8] Початок статті див.: Українська музика.— 1937.— Ч. 1 (11).— С. 7.

Заснований тут український хор „Бандура“ взяв участь в „Унійному концерті“, на якому виконав „Іже херувими“ Д. Бортнянського.

1939

115. Золочів: [Повідомлення про діяльність Музичного інституту ім. М. Лисенка] // Українська музика.— 1939.— Ч. 2 (24).— С. 62.— Без підп.

На Концерті української пісні й музики у виконанні мішаного хору Музичного інституту під управою Е. Грицика було виконано композицію Д. Бортнянського „Вся земля“.

116. Витвицький В. [Рецензія] // Українська музика.— 1939.— Ч. 1 (23).— С. 25. Рец. на ст. З. Лиська „Der Einfluss der deutschen auf die ukrainische Musikkultur“ // Die Musik.— Berlin, 1939.— S. 235—242.

Д. Бортнянський — композитор, який з походження, духовно й творчо українець, тому повинен серед інших українців бути „анектованим“ у ряди видатних музичних діячів світу.

117. Кудрик Б. Українська духовна музика у львівському радіо // Діло.— 1939.— Ч. 60.

Автор висловлює стурбованість з приводу відсутности на львівському радіо регулярних передач давньої української музики, присвячених, зокрема, виконанню творів Д. Бортнянського. Це призводить до „незнання широким загалом творчости Бортнянського“ (відома лише приблизно 1/5 частина його творчости).

118. [Музика на радіо]: Равдієві авдиції у львівському Радіо // Українська музика.— 1939.— Ч. 2.— С. 61.

У квітні хор „Сурма“ під проводом О. Плешкевича виконав „Да воскреснет Бог“ Д. Бортнянського.

119. Чабаненко Е. Хоровий спів у Карпатській Україні // Українська музика.— 1939.— Ч. 3 (25).— С. 75.

Про церковний хор Ужгородської катедри, який відіграє важливу роль у суспільному житті Закарпаття, в репертуарі котрого особливе місце посідають твори Д. Бортнянського.

1942

120. Андрієвський В. Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842—1942.— Львів: Укр. видавництво, 1942.— С. 8, 60.

М. Лисенко після Д. Бортнянського „наново нав'язав контакт української музики з європейською“. Релігійні твори Д. Бортнянського є „зразками краси і способу укладу того [духовного.— *О. М.-Г.*] роду музичних композицій“.

121. Витвицький В. Взаємини М. Лисенка з І. Франком.— Краків; Львів, 1942.— С. 30, 38.

Визнання справедливою Франкової думки про однобічність культу Д. Бортнянського у Галичині, який, однак, загалом був „дуже корисний“, оскільки з ним великою мірою пов'язане відродження української музики в Галичині у першій половині XIX ст.

1954

122. Довженко В. Творчі зв'язки братніх музичних культур.— К., 1954.— С. 6. (Товариство для поширення політичних і культурних знань Української РСР. 300 років возз'єднання України з Росією).

Д. Бортнянський і розвиток професіонального російського музичного мистецтва. Вплив творчости композитора на розвиток російського та українського багатоголосого співу й музики загалом.

1955

123. Довженко В. Ідейно-творчі зв'язки української та російської музичних культур // Російсько-українські мистецькі зв'язки. Збірник / Упор. Ю. Костюк.— К.: Мистецтво, 1955.— С. 77 (АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії).

Заслуга „славної плеяди російських композиторів М. Березовського і Д. Бортнянського" у їх боротьбі „проти дворянського низькопоклонства перед іноземщиною, рутини і відсталости в мистецтві".

1956

124. Людкевич С. Іван Франко і музика // Жовтень.— 1956.— № 9.— С. 8—11.

Розкриття суті деяких поглядів поета, висловлених у його статті „Геть з Бортнянським" [„Думки профана на музикальні теми".— *О. М.-Г.*], що була надрукована в „Артистичному вістнику" і помилково датована тут 1907 р.

Передрук, див.: № 127, 160, 167, 272.

125. Погребенник Ф. Іван Франко про музику // Наукові записки Чернівецького державного університету.— Львів, 1956.— Т. XX: Серія філологічних наук.— Вип. 3.— С. 144—157.

Автор розглядає деякі статті І. Франка, у тому числі й „Думки профана...", з погляду суспільного значення змісту музики та її національного характеру. При цьому трактує їх відповідно до вимог соціалістичного реалізму.

1957

126. Козицький П. О. Франко і музична культура (З виступу на ювілейному пленумі СПУ 29 серпня 1956 р., присвяченому 100-річчю з дня народження І. Я. Франка) // Вінок Івану Франкові. [Збірник] / Ред. кол.: О. С. Дяченко та ін., упор. А. Каспрук.— К.: Радянський письменник, 1957.— С. 107.

Автор пояснює позицію поета щодо музики Д. Бортнянського, який, добре знаючи творчість композитора і ставлячи її в один ряд з творчістю найкращих митців того часу, турбується про надмірне захоплення нею галицьких композиторів, адже, на думку П. Козицького, хоральний стиль Д. Бортнянського „не відповідає складу української народної пісні".

127. Людкевич С. Іван Франко і музика // Вінок Івану Франкові. [Збірник] / Ред. кол.: О. С. Дяченко та ін., упор. А. Каспрук.— К.: Радянський письменник, 1957.— С. 179.

Див.: № 124, передрук: № 160, 167, а також (без скорочень і редакторських правок) № 272.

1958

128. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика.— К.: Держвидав УРСР, 1958.— С. 59, 65.

Про панування у Галичині на початку XX ст. духу церковної музики, зокрема, творів Д. Бортнянського. Критичні замітки на виступи І. Франка стосовно Д. Бортнянського.

1959

129. Сокальський П. Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики / Перекл. М. Хомичевського.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1959.— Ч. 2, гл. IX.— С. 314—315.

Див.: № 16.

1961

130. Гриневецький І. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість.— К.: Держвидав УРСР, 1961.— С. 6, 21.

У складі Перемишльського кафедрального хору А. Вахнянин вивчає твори Д. Бортнянського, а пізніше, у зрілому віці, пише статті про творчість композитора.

131. Загайкевич М. М. М. Вербицький. Нарис про життя і творчість.— К.: Держвидав УРСР, 1961.— С. 5.

Згадка про те, як М. Вербицький у складі Перемишльського хору виконував отримані Й. Левицьким з Петербурга твори Д. Бортнянського і вчився на них.

1962

132. Рильський М. Дивлюсь на афішу та й думку гадаю... // Вечірній Київ.— 1962.— 15 вересня; Радянська культура.— 1962.— 20 вересня.

Висловлюється жаль з приводу недостатньої обізнаности з творами Д. Бортнянського. Згадується нездійснене прохання М. Вериківського написати „нейтральні тексти" до хорових концертів композитора з метою ширшого ознайомлення сучасників з його музикою.

Передрук, див.: № 189, 293.

1964

133. [Бортнянський Д. С.] // Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики.— К.: Мистецтво, 1964.— Ч. 1.— С. 137—138, 141—143.

Про участь композитора у придворних оперних виставах і концертах. Видатні зразки його партесних концертів. Біографія.

1965

134. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації / Упор. Л. Архімович, Т. Шеффер.— К.: Наукова думка, 1965.— С. 87, 96.

Про заборону вивчення у Львівській духовній семінарії концертів Д. Бортнянського та інтерес до них М. Вербицького, а також про те, що основою педагогічного й концертного репертуару у Перемишльській музичній школі були твори Д. Бортнянського.

1966

135. Музична література УРСР. Бібліографічний довідник (1917—1965) / Відп. ред. В. М. Скачков.— Харків, 1966.— С. 60, 545, 589 (Комітет по пресі при Раді Міністрів Української РСР. Книжкова палата Української РСР).

У переліку виданих творів названі Третій концерт (1964), фортепіанні Сонати до мажор і фа мажор (1950) та Соната до мажор Д. Бортнянського у перекладі для баяна (1961).

1968

136. Колісниченко Ю., Плачинда С. Неопалима купина. Ведель.— К.: Молодь, 1968.— С. 238 (Серія біографічних творів „Життя славетних").

У художній повісті про А. Веделя йдеться про лист Д. Бортнянського до А. Веделя з Петербурга, у якому він називає його „Моцартом духовної музики", та лист-відповідь А. Веделя.

1969

137. Боровик М., Булат Т., Шеффер Т. Рильський і музика / Відп. ред. М. Гордійчук.— К.: Наукова думка, 1969.— С. 125—126 (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського).

Про релігійний елемент у творах Д. Бортнянського.

138. Волинський Й. У боротьбі за українську національну музику (З музичного життя Галичини 50-х років XIX ст.) // Українське музикознавство. Науково-методичний міжвідомчий щорічник. 4 / Ред. кол.: І. Ляшенко та ін.— К.: Музична Україна, 1969.— С. 162—165 (АН УРСР, Міністерство культури УРСР).

У розділі „Хоровий спів" згадується про репертуар найкращих тогочасних хорів Галичини, у якому обов'язковими були твори Д. Бортнянського.

139. Ханик Л. З історії хорового товариства „Львівський Боян"// Українське музикознавство. Науково-методичний міжвідомчий щорічник. 5 / Ред. кол.: І. Ф. Ляшенко (гол.).— К.: Музична Україна, 1969.— С. 164.

Згадуються найкращі концерти „Львівського Бояна" 20—30-х рр., окремі з яких (4 і 20 грудня 1925 р.) були спеціально присвячені творчості Д. Бортнянського.

140. Шреєр-Ткаченко О. Я. Хоровий концерт кінця XVIII — поч. XIX ст. // Історія української дожовтневої музики. Учбовий посібник для музичних вузів та інститутів культури / Заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко.— К.: Музична Україна, 1969.— С. 113, 154, 159—164.

Д. Бортнянський — автор найвидатніших циклічних хорових концертів.

1970

141. Д. Бортнянський // Хрестоматія української дожовтневої музики. Учбовий посібник для консерваторій та музичних училищ / Упор. та коментарі О. Шреєр-Ткаченко.— К.: Музична Україна, 1970.— С. 452.

Коротка довідка про життєвий шлях та хорові твори композитора — Концерт № 15 для хору „Приидите, воспоем", Largetto з Концерту № 13 та Adagio з Концерту № 24.

1971

142. Боровик М. Про впливи народної пісні на мелодику А. Веделя // Українське музикознавство: Науково-методичний міжвідомчий щорічник. 6. Українська музична культура XVI—XVIII сторіч. Матеріали симпозіуму (5—9 квітня 1969 року, Київ) / Упор. та вступ. ст. О. Шреєр-Ткаченко.— К.: Музична Україна, 1971.— С. 146.

Зауваження щодо українських, а не італійських, традицій хорового багатоголосся Д. Бортнянського.

143. Волинський Й. Дм. Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство: Науково-методичний міжвідомчий щорічник. 6. Українська музична культура XVI—XVIII сторіч. Матеріали симпозіуму (5—9 квітня 1969 року, Київ) / Упор. та вступ. ст. О. Шреєр-Ткаченко.— К.: Музична Україна, 1971.— С. 185—200.

Стан музичної культури у Галичині в першій чверті XIX ст. з часу проникнення сюди хорових творів Д. Бортнянського. Вплив музики композитора на формування творчости західноукраїнських митців.

144. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Там само.— С. 123.

Як приклад започаткування освоєння нових форм інструментальної музики наводиться Камерна симфонія Д. Бортнянського, що є типовим зразком музичного вираження своєї епохи. Подано її короткий аналіз.

Передрук, див.: № 154.

145. Іванов В. Старовинні розспіви в аранжировці Д. Бортнянського // Музика.— 1971.— № 6.— С. 13—14.

Гармонізація хорових творів композитора спирається на старовинні напіви. Опрацьовуючи їх мелодику та ритміку, Д. Бортнянський створив свій неповторний гармонічний стиль.

146. Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії // Українське музикознавство: Науково-методичний міжвідомчий щорічник. 6. Українська музична культура XVI—XVIII сторіч. Матеріали сим-

позіуму (5—9 квітня 1969 р., Київ) / Упор. та вступ. ст. О. Шреєр-Ткаченко.— К.: Музична Україна, 1971.— С. 135.

Про брак документального підтвердження факту навчання Д. Бортнянського у Глухівській школі.

147. Рост І. Камерний концерт студентів // Музика.— 1971.— Липень.— № 4.— С. 13.

Рецензія на концерт студентів Львівської і Київської консерваторій, у якому виконувався Квінтет Д. Бортнянського. Партію органа доручено фортепіано.

148. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського // Музика.— 1971.— № 4.— С. 201—215.

Д. Бортнянський — „перший класик нашої хорової фуги". Аналіз фугатних форм у його творах.

149. Шреєр-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI—XVIII сторіччях // Українське музикознавство: Науково-методичний міжвідомчий щорічник. 6. Українська музична культура XVI—XVIII сторіч. Матеріали симпозіуму (5—9 квітня 1969 р., Київ) / Упор. та вступ. ст. О. Шреєр-Ткаченко.— К.: Музична Україна, 1971.— С. 6, 12.

Про вплив традицій українського народного хорового співу на хорові концерти Д. Бортнянського, що належать до найвидатніших явищ світової музичної культури.

1972

150. Білинська М. „Артистичний вістник" і музичне життя Західної України на переломі XIX—XX ст. // Іван Труш. Зб. матеріалів наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження / Ред. кол.: М. І. Моздир (відп. ред.), упор. В. Свєнціцька.— [Львів]: Вид-во Львів. ун-ту, 1972 (Львівський музей укр. мистецтва, Львівська організація Спілки художників Української РСР, Львівська обласна організація українського товариства по охороні пам'ятників історії та культури).

Рецензія на відомі статті про Д. Бортнянського А. Вахнянина та І. Франка, що їх було опубліковано у № 1 та № 5 журналу.

151. *Іванов І. У спадок поколінням // Соціалістична культура.— 1972.— № 7.— С. 29.

152. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва.— К.: Музична Україна, 1972.— С. 132.

У розділі, присвяченому діяльності Київського відділення РМТ у 1868—1875 рр., розповідається про духовний концерт 8 квітня 1872 р., у програмі якого були твори Д. Бортнянського, і такі ж концерти 19 і 21 березня 1874 р. Ці концерти стали „більш-менш значними подіями" на сірому музичному обрії Києва того часу.

1973

153. Гордійчук М. Друг української музики // Гордійчук М. На музичних дорогах. Статті та рецензії.— К.: Музична Україна, 1973.— С. 113—114.

Про „цікаве", діалектичне ставлення І. Франка до музики Д. Бортнянського.

154. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Гордійчук М. На музичних дорогах. Статті та рецензії.— К.: Музична Україна, 1973.— С. 19.

Див.: № 144.

155. Гордійчук М. Перша українська симфонія // Там само.— С. 21.

Українською піснею пройнята не тільки вокальна музика Д. Бортнянського. Окремі пісенні інтонації і танцювальні ритми відчутні у фортепіанних сонатах, камерних творах композитора, зокрема, у Концертній симфонії.

156. Д. С. Бортнянський (1751—1828). [В нотах] // Українська фортепіанна музика. 2. Д. Бортнянський, О. Лизогуб, М. Маркевич, Й. Витвицький.— К.: Музична Україна, 1973.— С. 38.

Коротка біографічна довідка.

157. Іванов В. Народнопісенні інтонації в хоровій творчості Д. Бортнянського // Народна творчість і етнографія.— 1973.— № 1.— С. 58—64.

Національні основи творчости Д. Бортнянського. Чіткий ритмічний малюнок, виразні поспівки тощо, а також старовинні українські розспіви у музиці композитора свідчать про її інтонаційну спорідненість з народною піснею та церковною музикою.

158. Іванов В. Хори Бортнянського // Музика.— 1973.— № 1.— С. 20.

Аналізуючи хорові твори Д. Бортнянського, автор статті відзначає участь композитора у масонському гуртку.

159. *Иванов В. Хоровое творчество Д. С. Бортнянского. Муз. искусство.— 17.00.02 / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.— К., 1973.— 31 с. (АН Укр. ССР. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского).

160. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., вступ. ст., переклади та прим. З. Штундер.— К.: Музична Україна, 1973.— С. 138, 142, 154, 158, 163, 200—203, 219—227, 231, 241—243, 259, 334, 341, 347—348, 355, 417, 471, 477.

Згадки про Д. Бортнянського у численних працях С. Людкевича.

Див.: № 47, 56, 82, 124, 127.

Перевид., див.: № 341.

161. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес.— К.: Музична Україна, 1973.— С. 152, 226.

Деякі особливості переосмислення українського канта у фіналах Концертів Д. Бортнянського. Прояви національного музичного стилю другої половини XVIII ст. беруть свій початок від італійських і французьких опер та Концертної симфонії і сонат композитора.

1974

162. Шреєр-Ткаченко О. Д. Бортнянський (1751—1825) // Хрестоматія української дожовтневої музики. Вид. 2-ге, випр. та доповн.— К.: Музична Україна, 1974.— Ч. 1.— С. 265—266.

Короткі відомості про композитора.

163. Коноварт Т. Деякі питання музичної культури в критичній спадщині Івана Франка // Українське музикознавство. 9 (Науково-методичний міжвідомчий щорічник) / Ред. кол.: І. Ф. Ляшенко (гол.) та ін.— К.: Музична Україна, 1974.— С. 20—21.

Виступ І. Франка не можна сприймати як недооцінку чи нерозуміння ролі Д. Бортнянського. Письменник проти вузького і однобокого наслідування творчости композитора („Думки профана на музикальні теми"). У порівнянні з композиціями Й. Гайдна псалми Д. Бортнянського відзначаються простотою стилю („Музика польська і руська").

164. Павлишин С. Станіслав Людкевич. [Нарис].— К.: Музична Україна, 1974.— С. 47 (Творчі портрети українських композиторів).

Згадка про перекладення С. Людкевичем одного з Концертів Д. Бортнянського.

1976

165. Бортнянський Дмитро Степанович (1751—10. X. 1825) // Шевченківський словник: У 2 т. / Ред. кол.: Є. П. Кирилюк (відп. ред.).— К., 1976.— Т. 1: А—МОЛ.— С. 84—85*.

166. Гордійчук М. Д. С. Бортнянський (1751—1976) // Музика.— 1976.— Березень—квітень.— № 2.— С. 24—25.

Стаття присвячена 150-річчю від смерти та 225-річчю від народження композитора, чий доробок — „цілий етап в історії вітчизняної музики". Життєвий шлях, огляд хорової, оперної, клавірної творчости та камерних ансамблів.

Передрук, див.: № 178.

167. Людкевич С. Іван Франко і музика // Людкевич С. Дослідження і статті / Відп. ред. М. Гордійчук.— К.: Музична Україна, 1976.— С. 199.

Див.: № 124, 127, 160, 272.

1978

168. Бортнянський Дмитро Степанович // УРЕ / Гол. ред. кол.: М. Бажан (гол. ред.). Вид. 2.— К., 1978.— Т. 2: Боронування—Гергелі.— С. 8.

169. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. / Передм. акад. Д. Лихачова.— К.: Музична Україна, 1978.— С. 112—114, 170.

Основні ознаки хорового стилю Д. Бортнянського. Тематизм, тональна система, мелодика, гармонія.

170. Фільштейн С. [Д. Бортнянський] // Д. Бортнянський. Концертна симфонія. Для семи інструментів. Партитура і голоси.— К.: Музична Україна, 1978.— С. 4.

У вступній статті про композитора подано короткі життєписні дані.

---

* У довідці про композитора зазначається, що у повісті Т. Шевченка „Близнецы" Д. Бортнянський згадується як вихованець Київської духовної академії.

1979

171. Гордійчук М. С. Людкевич-музикознавець // Творчість С. Людкевича: Зб. статей / Упор. М. Загайкевич, ред. кол.: М. Гордійчук (голова).— К.: Музична Україна, 1979.— С. 155.

І. Франко проти „пасивного копіювання композиторами деяких засобів і прийомів Бортнянського, вживаних ним у його культових творах, що в умовах кінця XIX ст. і поч. XX ст. було анахронізмом і становило серйозне гальмо в подальшому прогресі реалістичної музики". Думка С. Людкевича з цього приводу не наводиться.

172. Іванов В. Зв'язки Д. Бортнянського з Україною // Музика.— 1979.— Січень—лютий.— № 1.— С. 19.

Зв'язки композитора з Україною простежуються не лише у його походженні, тісних контактах з діячами української культури, а передусім у його творчості.

1980

173. Іванов В. Дмитро Бортнянський.— К.: Музична Україна, 1980.— 144 с., портр.

Монографія про життя і творчість композитора.

174. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики.— Ч. 1: Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття.— К.: Музична Україна, 1980.— С. 158—163.

Біографічна довідка й основні риси хорової та камерно-інструментальної музики у контексті загальної історії української музики.

1981

175. Гордійчук М. Із спадщини Д. Бортнянського // Музика.— 1981.— Березень—квітень.— № 2.— С. 25—27.

Про фотокопію рукопису опери „Алкід" та 2-ге видання партитури і голосів Концертної симфонії.

1982

176. Франко І. Думки профана на музикальні теми // Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К.: Наукова думка, 1982.— Т. 36.— С. 52—54.

Див.: № 51.

1983

177. Степаненко М. Невідомий концерт Д. Бортнянського // Музика.— 1983.— Січень—лютий.— № 1.— С. 30.

Про долю мистецької спадщини Д. Бортнянського та віднайдення двоhändного клавіру Концерту ре мажор для чембало з оркестром. Необхідність подальшого пошуку невідомих або втрачених творів композитора.

1984

178. Гордійчук М. Дмитро Бортнянський // Гордійчук М. Музика і час. Розвідки і статті.— К.: Музична Україна, 1984.— С. 139—144.

Огляд основних жанрів творчости композитора у контексті його епохи.

Див.: № 166.

179. Гордійчук М. „Концертна симфонія" Д. Бортнянського // Гордійчук М. Музика і час. Розвідки і статті.— К.: Музична Україна, 1984.— С. 276—283.

Аналіз твору композитора: його „архітектура", форма, стиль, зв'язок з фольклором.

180. Некрасова Н. Прем'єра через 200 років // Музика.— 1984.— № 5.— С. 10—11.

Про прем'єру опери „Алкід".

1985

181. Бялик М. Концерт-відкриття. Лист з Ленінграда // Культура і життя.— 1985.— 13 січня.

Про вечір з творів Д. Бортнянського у Малому залі ім. М. Глинки у Ленінграді, де були виконані фрагменти з опер „Алкід" та „Квінт Фабій".

182. Степаненко М. [Д. С. Бортнянський] // Д. Бортнянський. Концерт ре мажор для чембало з оркестром: Клавір.— К.: Музична Україна, 1985.— С. 5—6.

Вступна стаття про композитора.

183. Юрченко М. Два мотети Д. Бортнянського. Виявлено через 200 років у Паризькій Національній Бібліотеці // Культура і життя.— 1985.— 13 січня.

Про отримання М. Головащенком з Парижа ксерокопії та мікрофільму партитур двох мотетів композитора, один з яких було виконано оркестром Спілки композиторів України під керуванням І. Блажкова.

1986

184. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра.— К.: Музична Україна, 1986.— С. 94—95.

Про порушення І. Франком наболілої проблеми відставання західноукраїнської музики у його статті „Думки профана на музикальні теми". Як треба розуміти слова Каменяра про Д. Бортнянського.

185. Рыльский М. Советская Украина и ее культура // Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. / Ред. кол. Л. Новиченко (гол.) та ін. Упор. та прим. І. Березовського.— К.: Наукова думка, 1986.— Т. 15: Мистецтво.— С. 41, 461.

Ім'я Д. Бортнянського у переліку культурних діячів, яких дала Україна Росії в музиці.

1988

186. Бортнянский Дмитрий Степанович // Украинский советский энциклопедический словарь: В 3 т. / Ред. кол. Бабичев Ф. С. (гл. ред.).— К., 1988.— Т. 1: А—Капсюль.— С. 215; фото.

187. Горак Р. Унікальний портрет? // Музика.— 1988.— № 4.— С. 26— 27.

Про знайдений у Львові невідомий портрет Д. Бортнянського, подарований Перемишльським капітулом М. Копку.

188. Немкович О. Микола Грінченко. Нарис про життєвий і творчий шлях.— К.: Музична Україна, 1988.— С. 58, 67.

Погляди М. Грінченка на творчість Д. Бортнянського в „Історії української музики“ (1922) та новій, неопублікованій, у якій, крім іншого, „найвидатніші хорові композиції Бортнянського проаналізовані у їх зв'язках з еволюцією хорового співу на Україні“.

189. Рильський М. Дивлюсь на афішу та й думку гадаю... // Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. / Ред. кол. Л. Новиченко (гол.) та ін. Упор. та прим. І. Березовського. Ред. тому С. Зубков.— К.: Наукова думка, 1988.— Т. 18: Публіцистика. 1953—1964.— С. 575.

Див.: № 132, 293.

1989

190. Боровик М. Хоровий концерт і його творці // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. / Ред. кол. тому М. Гордійчук (відп.) та ін.— К.: Наукова думка, 1989.— Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст.— С. 195, 210—216.

Про хорову творчість Д. Бортнянського на прикладі Концертів № 1, 11, 22, 23, 25, 26, 30, 31 та ін.

191. Булат Т. Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. / Ред. кол. тому М. Гордійчук (відп.) та ін.— К.: Наукова думка, 1989.— Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст.— С. 252—253.

Багатомовність поезії XVIII ст. і солоспіви Д. Бортнянського на французькі тексти (на прикладі романсу „Гімн місяцю“).

192. Гордійчук М. Симфонічна музика // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. / Ред. кол.: Т. Булат (відп. ред.) та ін.— К.: Наукова думка, 1989.— Т. 2: Друга половина XIX ст.— С. 237—238, 252.

Особливості симфонізму Д. Бортнянського та спроби втілення їх у музиці М. Вербицького.

193. Загайкевич М. М. Музикознавство і музична критика // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. / Ред. кол.: Т. Булат (відп. ред.) та ін.— К.: Наукова думка, 1989.— Т. 2: Друга половина XIX ст.— С. 441.

Як пише автор, публіцистична література про Д. Бортнянського обмежується окремими принагідними згадками та статтями А. Вахнянина.

194. Загайкевич М., Литвинова О. Музичний театр // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. / Ред. кол. тому М. Гордійчук (відп.) та ін.— К.: Наукова думка, 1989.— Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст.— С. 255—261.

Опери Д. Бортнянського створені за класицистичними канонами західноєвропейської музики, що пояснюється професійною підготовкою композитора в Італії та спрямованістю смаків тогочасного російського придворного театру. Характеристика оперного жанру у творчості Д. Бортнянського.

195. Іванов В., Шеффер Т. Музична освіта // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. / Ред. кол. тому М. Гордійчук (відп.) та ін.— К.: Наукова думка, 1989.— Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст.— С. 385.

Згадка про традиції Глухівської школи та їх вплив на Д. Бортнянського.

196. Степаненко М., Фільц Б. Інструментальна музика // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. / Ред. кол. тому М. Гордійчук (відп.) та ін.— К.: Наукова думка, 1989.— Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст.— С. 304—308.

Огляд камерно-інструментальної спадщини Д. Бортнянського.

197. Фільштейн С. Листування Д. С. Бортнянського з канцелярією імператриці Марії Федорівни // Українська музична спадщина. Статті. Матеріали. Документи / Заг. ред. М. Гордійчука.— К.: Музична Україна, 1989.— Вип. 1.— С. 80—97.

Погляди Д. Бортнянського на музику та її діячів, його турбота про стан спеціальної музичної освіти в тогочасній Росії на прикладі 29 листів композитора до канцелярії імператриці.

1990

198. Луганська К. М., Семененко Н. В. Музична освіта // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: М. Загайкевич (відп. ред.) та ін.— К.: Наукова думка, 1990.— Т. 3: Кінець XIX — початок XX ст.— С. 360.

У період керування хором Київської духовної академії П. Козицький чільне місце у його репертуарі відводив творам Д. Бортнянського.

199. Пахльовська О. Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV—XX ст.— К.: Наукова думка, 1990.— С. 75 (АН УРСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка).

Факт навчання, написання і постановки трьох опер Д. Бортнянського в Італії свідчить про те, що зародження і розвиток ренесансно-гуманістичних ідей в українській культурі, формування української музики бароко — історично закономірний процес, невіддільний від загальноєвропейської тенденції, водночас глибоко самобутній.

200. П. І. Чайковський і Україна. Зб. матеріалів / Упор., вступ. ст. Н. Ф. Семененко.— К.: Музична Україна, 1990.— С. 83, 90, 176.

З листів та висловлювань композитора про роботу над перекладенням двохорних концертів Д. Бортнянського (1881), включення хором Я. Калишевського творів композитора у програму гастрольних виступів в Америці (1891). Спогади про виконання малим П. Чайковським та його родиною „Херувимської" Д. Бортнянського.

1991

201. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народа / Ред. М. Т. Максименко.— К.: Абрис, 1991.— С. 107.

Див.: № 62.

202. *Шемшученко Ю. Вшанувати пам'ять Д. Бортнянського // Пам'ятки України.— 1990/1991.— Ч. 4/1.— С. 23.

1992

203. Бортнянський Дмитро (1751, Глухів — 1825, Петербург) // Водяний Б., Олексин Г., Ціж М. Короткий Словник діячів української музичної культури / Відп. ред. Б. Водяний.— Тернопіль: МП „Чумацький шлях", 1992.— С. 8 (Всеукраїнське товариство „Просвіта" ім. Т. Шевченка, Тернопільське обласне відділення).

Коротка довідка про композитора.

204. Гордійчук М., Калениченко А., Клин В. Інструментальні концерти // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: Л. Пархоменко (відп. ред.) та ін.— К.: Наукова думка, 1992.— Т. 4 (1917—1941).— С. 286.

Про Концерт для чембало з камерним оркестром Д. Бортнянського — перший зразок українського інструментального концерту.

205. Івасейко С. Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності.— [Стрий], 1992.— С. 7—9 (Книгозбірня Сокальської „Просвіти").

В. Матюк — виконавець сольних партій у творах Д. Бортнянського у складі хористів Духовної семінарії та вплив цих творів на його подальшу композиторську творчість.

206. Клин В. Фортепіанна творчість // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: Л. Пархоменко (відп. ред.) та ін.— К.: Наукова думка, 1992.— Т. 4 (1917—1941).— С. 307.

Клавірні композиції Д. Бортнянського в основі формування жанру української фортепіанної сонати.

207. Литвинова О. Оперна творчість // Історія української музики: У 6 т. / Ред. кол.: Л. Пархоменко (відп. ред.) та ін.— К.: Наукова думка, 1992.— Т. 4 (1917—1941).— С. 452.

Про виконання хором Успенської церкви під орудою Р. Прокоповича усіх 35 концертів Д. Бортнянського у 1943 р. у Львові.

208. Юрченко М. Духовна музика // Там само.— С. 109.

В українській духовній музиці на зміну „Літургії" Д. Бортнянського прийшли дрібні піснеспіви.

209. Яцків Ор. „Прописаний у Нью-Йорку" // Музика.— 1992.— Березень—квітень.— № 2.— С. 23.

Про скульптурне зображення Д. Бортнянського у Нью-Йоркському єпископальному соборі Івана Богослова.

1993

210. Антонович Д. Українська музика // Українська культура: Лекції за ред. Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська. Вступ. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського.— К.: Либідь, 1993.— С. 429—431 (Пам'ятки історичної думки України).

Незважаючи на місце проживання та стиль творчости, „Бортнянський не перестає бути українським композитором". Брак підтверджень про місце народження композитора. Короткий огляд життєвого шляху, перелік основних творів. Оцінка творчости: для Московщини — неґативна („удар старому традиційному московському мистецтву", незважаючи на

підтримку московської адміністрації), для України — органічний крок уперед.

Перевид., див.: № 315.

211. Бортнянський Дмитро // Енциклопедія українознавства. Словникова частина / Гол. ред. В. Кубійович.— Львів: НТШ, 1993.— Т. 1.— С. 163—164.— Підп.: В. Витвицький.

Коротка довідка про композитора.

212. Гусарчук Т. В. Хорова спадщина А. Л. Веделя (стильові та текстологічні проблеми) / Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства.— К., 1993.— С. 1.

Д. Бортнянський у числі трьох „могутніх атлантів, що тримають на своїх плечах цілу епоху нашої музичної історії, являючи собою її символи“.

213. *Іванов В. Родовід Бортнянського // Друг читача.— 1993.— 28 січня.

214. Кошиць О. Церковна музика // Про українську пісню й музику.— К.: Музична Україна, 1993.— С. 39—40, 46, 48.

Заслуги Д. Бортнянського у піднесенні української музики до світового рівня. Незважаючи на „італійські рейки“, „український первень залишається в її підкладі увесь час“. Д. Бортнянський започатковує у московському співі новий напрям — „малоросіїзм“, з яким боровся М. Балакірєв, а згодом П. Турчанинов. Опери композитора загальноєвропейського характеру, але „з подихом української мельопеї“. Їх назви на афішах європейських театрів. Д. Бортнянський на чолі Російської придворної капели.

Див.: № 314, 333.

215. Лебединська Т. Світочі. Пісенність починалася з України // Українська культура.— 1993.— № 1 (839).— С. 14—15 (Антологія пам'яті).

Д. Бортнянський — найяскравіший представник українського „церковного музичного стилю“, який, незважаючи на присвоєння російською музикою, усе ж типово український митець. Створивши свої композиції, композитор першим вплинув на впорядкування храмових співів. Короткий життєвий шлях.

216. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника). Нанке Алоїз // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії / Ред. тому: О. Купчинський, Ю. Ясиновський.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 428.

Твори Д. Бортнянського — важлива складова репертуару Перемишльського хору під керуванням А. Нанке, котрий, за твердженням М. Вербицького, „скоро зрозумів дух українських співів, що їх написав Д. Бортнянський“.

217. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Музика. Микола Лисенко (1842—1912). 2-ге вид., фототипне[9].— К.: АТ „Друга рука“, МП „Фенікс“, 1993.— С. 205, 207, 353.

[9] Перевидання кн.: Miroslav Semchyshyn. One thousand years of Ukrainian culture (A Historical Outline of the Cultural Process) // Ukrainian Studies.— New York; Paris; Sydney; Toronto, 1985.— Vol. 52 (Schevchenko scientific society).

Згадка про Д. Бортнянського у контексті огляду українського музичного мистецтва XVIII ст. Підсумовуючи роль і значення М. Лисенка в історії української музики, відзначається справедливість твердження Д. Антоновича[10] про те, що М. Лисенко поклав край тривалому сприйняттю Московщиною церковних вокальних творів Д. Бортнянського як російських.

1994

218. Антонович Д. Свята українська музична трійця // Вечірній Київ.— 1994.— 23 серпня.

Наголошується на браку достовірних даних про місце народження Д. Бортнянського і М. Березовського, оскільки в документах Придворної канцелярії подано лише факт їх прибуття з Глухова.

219. Барвінський В. Музика. Огляд історії української музики. Золота доба української музики // Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. Гол. ред. С. Головко.— К.: Либідь, 1994.— С. 631—633.

Огляд творчости Д. Бортнянського та її значення для української музичної культури.

Див.: № 99.

220. Дувірак Д. А. Дмитро Бортнянський (1751—1825) // Розповіді про композиторів. І. Бах, Гендель, Вівальді, Скарлатті, Березовський, Бортнянський. [Популярні нариси] / Упор. Я. Якуб'як.— К.: Музична Україна, 1994.— С. 71—80.

Зіставлення подій життєвого шляху Д. Бортнянського і М. Березовського, діяльність першого на чолі Придворної капели, творчість, вплив музики Д. Бортнянського на інших композиторів.

221. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Опрацювання рукопису, упор., вступ. ст. В. Сивохіпа.— Львів; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1994.— С. 13—14, 26, 30, 38—40, 42, 46—48, 53, 82, 84, 96, 101, 118—119 (Львівська спілка композиторів. 60-річчю заснування Союзу українських професійних музик у Львові).

Див.: № 89.

222. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики.— К.: Музична Україна, 1994.— С. 114.

Автор знаходить у музичній темі з Адажіо Концерту № 14 „Отригну серце моє" інтонацію народної пісні „Чи ти, неньку, чула" зі збірника А. Конощенка.

Див.: № 331.

223. Музична бібліотека Модеста Менцинського. Каталог / Укладач і автор передм. О. П. Осадця.— Львів, 1994.— С. 157—159 (Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України).

Покажчик хорових творів Д. Бортнянського (поз. № 1106—1121) у бібліотеці М. Менцинського, що зберігаються у ЦДІА України у Львові та відділі рукописів ЛНБ НАН України.

---

[10] Див.: № 315.

224. *Неопалима купина: Роксолана, Гулевичівна, Прокопович, Березовський, Ведель.— Хмельницький: Поділля, 1994.— С. 195 (Біографічні повісті).

225. Савицький Р. (мол.). Українські музики в джерелах Заходу // Бібліографія українознавства. Бюлетень Комісії української бібліографії Міжнародної асоціації україністів / Упор. і ред. вип. Ю. Ясиновський.— Львів, 1994.— Вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства.— С. 81—83.

Д. Бортнянський у музикознавчих виданнях Заходу.

226. Філоненко Л. Про впровадження спецкурсу „Українська фортепіанна культура XVII—XX ст.“ // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Матеріали II конференції Асоціації піаністів-педагогів України 17—20 жовтня 1994 р., Львів.— Львів: Ерта, 1994.— С. 42 (Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка, Асоціація піаністів-педагогів України).

Про запровадження нового спецкурсу на музпедфакультетах педінститутів, одним з пунктів плану якого є обов'язкове вивчення стильових особливостей клавірних творів Д. Бортнянського.

1995

227. Бортнянський Дмитро Степанович // Мистецтво України. Енциклопедія.— К.: Українська Енциклопедія імені М. П. Бажана, 1995.— Т. 1: А—В.— С. 242—243; фото.— Підп.: О. О. Різник.

Коротка довідка про композитора.

228. Вечерський В., Бєлашов В. Максим Березовський і гетьманський Глухів. До 250-річного ювілею славетного композитора.— К.: Глухів, 1995.— С. 8, 10, 17 (Б-ка журналу „Пам'ятки України“.— Кн. 31) (Міністерство культури і мистецтв України, Глухівська міська Рада народних депутатів).

Про життєвий шлях Д. Бортнянського, що розпочався у Глухові. У подальшому композитор „виявив себе як видатний майстер, що поєднав досягнення європейської музики з національними особливостями українського мелосу“.

229. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість.— Львів: Логос, 1995.— С. 11, 52, 65, 80, 87, 93—94.

Принагідні згадки про композитора.

Див.: № 337.

230. Іванов В. Родовід Д. С. Бортнянського // Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури.— Вип. 1 / Упор. та заг. ред. М. Степаненка.— К.: Центрмузінформ, 1995.— С. 29—33.

Про галицьке походження родини Бортнянських, яка веде свій початок зі с. Бортне Біцького повіту на Лемківщині.

231. Історія музики. XVIII—XIX ст. // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Перевидання в Україні / Гол. ред. В. Кубійович.— К.,

1995.— Т. III.— С. 869—870.— Підп.: В. Витвицький (НАН України, Інститут української археографії).

Коротка довідка про композитора.

232. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Передм., ред. і коментарі Ю. Ясиновського.— Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995.— С. 42—43, 49—81 (Історія української музики.— Вип. 1. Дослідження).

Див.: № 104.

233. Лякина Р. Родословная великого композитора обнаружилась в киевском архиве // Киевские ведомости.— 1995.— 28 октября.— С. 16.

Про нові матеріали, що проливають світло на походження та родовід Д. Бортнянського.

234. *Слабошпицький М. Український Орфей // Жива вода.— 1995.— № 2.

1996

235. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський // Витвицький В. За океаном: Збірник ст. / Ред.-упор. Ю. Ясиновський.— Львів, 1996.— С. 42—45.

Життєвий шлях та огляд творчости. Цитуються витяги про Д. Бортнянського з праць Г. Берліоза, А. Амброза, М. Грінченка, згадуються інші композитори.

Див.: № 339.

236. Гончарук К. „Сокіл" Бортнянського „злетів" українською мовою в Києво-Могилянській Академії // Вечірній Київ.— 1996.— 30 травня.

Про перше виконання комічної опери композитора українською мовою у КМА (лібрето у перекладі з французької М. Стріхи, диригент оркестру С. Протопопов, клавесин — Н. Свириденко).

237. Корній Л. Історія української музики. Ч. II (Друга половина XVIII ст.).— Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996.— С. 12—13, 18, 53, 56—57, 68, 79—80, 84—85, 87, 122, 124, 126, 128—133, 152—158, 160, 216—296.

Романси, концерти, опери, камерно-інструментальна та симфонічна музика Д. Бортнянського, а також його життєвий і творчий шлях.

238. Ляшенко І. Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. Навч. посібник / За ред. д-ра мист., проф. І. Ляшенка.— К.: Либідь, 1996.— С. 241, 243.

Загальне стильотворче значення кантів і концерти Д. Бортнянського. Прояви національної своєрідности музики долисенківського періоду беруть свій початок від італійських і французьких опер композитора, його Концертної симфонії та сонат.

239. Маркова Е. О параллелях в развитии украинской и австрийской музыкальных культур // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Сб. ст. / Ред.-сост. Маркова Е. Н.— Одесса, 1996.— С. 9 (Одесская госконсерватория им. А. В. Нежданововой, кафедра истории музыки).

Порівняння часу піднесення австрійської музики (епоха віденської школи XVI—XVIII ст.) і української композиторської школи в особі Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя (1780—1790). Однак якщо віденська школа репрезентує німецьке мистецтво, то українські композитори XVIII ст. представляли сукупно українську і російську професіональну музику.

240. Пятенко Л. Кант в музыке Украины и Европы в XVII—XIX вв. // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Сб. ст. / Ред.-сост. Маркова Е. Н.— Одесса, 1996.— С. 53—58 (Одесская госконсерватория им. А. В. Неждановой, кафедра истории музыки).

Розглядаються Концерт № 1 „Воспойте" та Концерт № 3.

241. Цалай-Якименко О. С. Взаємодія „схід—захід" і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх „Берестейських читань" (Львів, Київ, Харків, 20—23 червня 1995 р.).— Львів: Богословська академія, 1996.— С. 65—129.

Д. Бортнянський у своїх духовних концертах культивував два типи музики — багатоголосні кантички і псалми. „Гр.-католицький священик М. Вербицький переробляв музичну стилістику православного Бортнянського і пристосував її до місцевих умов", що „забезпечило тяглість, безперервність розвитку не тільки нашої церковної музики, але й мистецтва в цілому".

242. Цвенгрош Г. Гектор Берліоз про Дм. Бортнянського // Державність.— 1996.— № 3.— С. 39—41.

Про поєднання у духовних творах Д. Бортнянського традицій українського хорового співу з досягненнями європейської музики XVIII ст. Подано новий фаховий переклад відомої статті Г. Берліоза за французьким оригіналом його книжки „Оркестрові вечори" (Вид. 3-тє, виправ.— Париж, 1871).

Передрук, див.: № 253.

243. Цвенгрош Г. З історії дискусій навколо церковно-музичної спадщини Д. Бортнянського (З додатком відгуку Гектора Берліоза про українського композитора) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії / Ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський.— Львів, 1996.— Т. CCXXXII.— С. 254—255.

До відомої дискусії стосовно Д. Бортнянського додано відгук Г. Берліоза про композитора у новому перекладі з французької мови.

1997

244. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах української Церкви // Антонович М. Musica Sacra. Збірник ст. з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський.— Львів, 1997.— С. 23 (Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Серія: Історія української музики.— Вип. 3: Дослідження).

Перебуваючи під сильним впливом італійської музики, творчість Д. Бортнянського чітко виявила українські елементи, водночас відіграла важливу роль у розвитку російської духовної музики.

245. Антонович М. Музичний Brain-Drain: Український вплив на російську літургійну музику // Антонович М. Musica Sacra. Збірник ст. з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський.— Львів, 1997.— С. 23* (Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України. Серія: Історія української музики.— Вип. 3. Дослідження).

Згадка про Придворну капелу за часів директорства у ній Д. Бортнянського (з 1796 р.).

246. Антонович М. Питоменності українського церковного співу // Антонович М. Musica Sacra. Збірник ст. з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський.— Львів, 1997.— С. 23 (Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України. Серія: Історія української музики.— Вип. 3. Дослідження.— С. 6).

Про шляхи збагачення гармонічної мови, контрапунктичної техніки у творчості митців доби Д. Бортнянського.

247. Антонович М. П'ятиголосні давньоукраїнські хорові концерти з югославського джерела // Там само.— Львів, 1997.— С. 113, 127.

Твори Д. Бортнянського (а також М. Березовського та А. Веделя) — вершина багатоголосного партесного співу XVII—XVIII ст.

248. Берденникова Ек. Псалмы в хоровых концертах М. Березовского и Д. Бортнянского // Духовний світ бароко. Збірник ст. / Упор. Н. Герасимова-Персидська, редкол.: О. С. Тимошенко (гол.).— К.: Курс, 1997.— С. 87—90.

Передумови виникнення хорових концертів Д. Бортнянського, наближеність їх до німецьких зразків. Нововведення Д. Бортнянського у ділянці гармонії, поліфонії, форми, тематизму. Загальна характеристика багаточастинних хорових концертів. Аналогії з кантатами Й.-С. Баха. Д. Бортнянський привніс на російський ґрунт інтонаційні досягнення західноєвропейської музики бароко, які прижились і утвердились.

249. Бортнянський Дмитро Степанович // Лисенко І. Словник співаків України.— К.: Рада, 1997.— С. 37—38.

Коротка довідка про композитора-співака.

250. Гусарчук Т. Щасливого польоту, „Соколе"! // Культура і життя.— 1997.— 2 квітня.

Рецензія на постановку у Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії опери Д. Бортнянського (лібрето Ф. Лаферм'єра).

251. Дряпіка В. І., Соколовський Ю. А. Церковная музыка — Церковна музика // Російсько-український музичний лексикон / Ред. Ю. Є. Юцевич.— Кіровоград: Алтей, 1997.— С. 217.

Автори зараховують Д. Бортнянського до числа „прогресивних композиторів", що „постійно відчували вплив народного музичного мистецтва і світської музики" і писали свої твори „у формі церковної музики [...] сповнені гуманізму та передових ідей свого часу".

* У примітці зазначено, що статтю написано у співавторстві з Іриною Макарик (Оттавський університет).

252. Зьола М. Музика православної Церкви у вітчизняному грамзапису (1897—1914 та 1966—1996 років) // Наша віра (Київ).— 1997.— № 12 (116); Наука і суспільство.— К., 1997.— С. 68.

Про особливості понад 90 дожовтневих та пізніших грамзаписів української церковної музики, зокрема творів Д. Бортнянського.

253. Цвенгрош Г. Г. Берліоз про Дм. Бортнянського // Культура і життя.— 1997.— 28 травня.

Новий переклад з французької мови книги Г. Берліоза „Оркестрові вечори" (Вид. 3-тє, випр.— Париж, 1871).

Див.: № 242.

254. Цвенгрош Г. „Такого величавого хору я ніколи не чув в Італії" // За вільну Україну.— 1997.— 13 лютого.— С. 2, 4.

З допомогою „Известий о музыке в России" Якоба фон Штеліна (Музыкальное наследство.— Москва, 1935) автор прагне заповнити прогалини в українській музичній культурі, пов'язані з визнанням українцями окремих діячів, зокрема Д. Бортнянського та ін. співаків Петербурзької придворної капели у 70-х рр. XVIII ст.

255. Цвенгрош Г. І. Франко і дискусії довкола Д. Бортнянського // Дзвін.— 1997.— № 5—6.— С. 91—96.

Висвітлено думки та оцінки І. Франка, Г. Берліоза, С. Людкевича, Ф. Стешка, В. Матюка, В. Витвицького, Й. Волинського про життя й творчість Д. Бортнянського, його значення для української музичної культури.

256. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX століття).— К.: Вежа, 1997.— С. 25, 38, 43, 98, 146—147, 179, 187, 197, 201, 204, 206, 210, 217—219.

Про поширення творчости Д. Бортнянського у Галичині. Концерти, у програмі яких були композиції Д. Бортнянського.

1998

257. *Афонченко М. Українська хорова духовна музика: Хрестоматія з диригування.— Рівне, 1998.— С. 173—174.

258. Бойко І., Цюрицъ С. Іскра, що горіла перед творцем // Луцький замок.— 1998.— 20 серпня.— № 35.

Короткий допис просвітницького характеру в рубриці „Обереги пам'яті".

259. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчости / Ред. Ю. Ясиновський.— Львів: Місіонер, 1998.— С. 9, 10, 12 (НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія: Історія української музики.— Вип. 4: Дослідження).

Про засвоєння доробку Д. Бортнянського у Галичині (зокрема, учасниками Перемишльського хору) і його значення для музичного мистецтва краю.

260. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано). XIV—XVIII ст.— Тернопіль: СМП „Астон", 1998.— С. 198—201, 202—203 (МКіМ України, ВДМІ ім. Лисенка).

Твори Д. Бортнянського для клавішних інструментів — перші зразки музики такого призначення і класичної великої форми. Деякі спостереження щодо виконавських засад стилю композитора. Історія видання клавірних творів Д. Бортнянського. Звукозаписи. Виконання.

261. Кошиць О. Листи до друга (1904—1931) / Упор., опрац. текстів, коментарі, вступ. ст. Л. О. Пархоменко.— К.: Рада, 1998.— С. 155, 181.

У листі від 1930 р. є згадка про виконання у Нью-Йорку Хором козаків під керуванням Жарова концертів Д. Бортнянського. У кінцевій примітці згадується віртуозне виконання хором Київської духовної академії під керуванням О. Кошиця концертів Д. Бортнянського у 1898—1901 рр.

262. Попович М. Нарис історії культури України. Українська діаспора в Росії. Пісня українського бароко. Книга, театр, музика.— К.: АртЕк, 1998.— С. 259, 282.

На думку автора, творчість Д. Бортнянського представляє „новітню" італійську професіональну школу, перебуває у руслі тогочасної західноєвропейської музики, пов'язана з бароковою традицією, і хоч орієнтована на „побожну" тематику і стилістику, водночас загалом має світський характер.

263. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навч. посібник.— К.: Заповіт, 1998.— С. 305.

Розглядаючи „Використання сонатної форми" (розділ 7.5), автор стверджує, що в українській музиці XVIII—XIX ст. риси сонатности є у хорових концертах Д. Бортнянського.

1999

264. Бортнянський Дмитро Степанович (1751 (52)—1825) // УСЕ: Універсальний словник-енциклопедія / Ред. рада: М. Попович (гол.) та ін.— К.; Стокгольм: Ірина, 1999.— С. 177.

Коротка енциклопедична довідка.

265. Ігнатова (Петлій) Л. Значення творчої спадщини Д. Бортнянського для духовного відродження України // Наукові записки / Відп. ред. Луцкова С. С.— Острог: Острозька Академія, 1999.— Т. II.— Ч. II: Виховання молодого покоління на принципах християнської моралі в процесі духовного відродження України.— С. 332—338.

Життєвий шлях, основні риси творчого стилю, духовні твори в контексті порівняння світського і церковного, матеріального та ідеального.

266. Кац Б. А. К соотношению музыки и текста в концерте М. С. Березовского „Не отвержи мене" // Musicae ars et scientia. Книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської. Науковий вісник НМАУ.— К., 1999.— Вип. 6.— С. 125.

У концертах Д. Бортнянського В. Холопова звертала увагу на відступи від строгої тактової акцентности „під впливом асиметрії прозаїчного слова", що свідчить про сприйняття композитором псалмодичного тексту як виняткова прозаїчного.

267. Кияновська Л. Галицькі священики-композитори XIX століття та їхня роль в українській і світовій культурі // Київська церква. Альманах християнської думки (Київ; Львів).— 1999.— № 2—3.— С. 41.

Незважаючи на універсальний характер духовної музики, твори Д. Бортнянського такого типу наводяться як приклад особливої „близькості до національних пісенних джерел“ у порівнянні з його театральними чи концертними опусами.

268. Кияновська Л. Музичні сторінки діяльності українського товариства „Січ“ у Відні // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX — початку XX століття / Ред. кол.: О. Федорук (гол. ред.).— Київ; Чернівці, 1999.— С. 173.

Згадка про Віденське співоче товариство, засноване 1866 р. А. Вахнянином, до якого входили крім русинів чехи та поляки і в репертуарі котрого поряд з українськими народними піснями, творами зарубіжних композиторів були й композиції Д. Бортнянського та М. Березовського.

269. Кузик В. Що чекає український фоноархів на фірмі „Мелодія“? // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини.— К., 1999.— Вип. 13.— С. 112.

Після розпаду СРСР Київська філія ВСГ „Мелодія“ відійшла до Росії, відповідно й інтелектуально-художня мистецька власність України, що зберігалася в архіві „Мелодії“, належить тепер сусідній державі. Українська музика втратила понад 3 тис. цінних та унікальних записів, у тому числі й запис опери „Алкід“ Д. Бортнянського.

270. Кузьма М. Чи знаємо правдивого Бортнянського // Musicae ars et scientia. Книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської. Науковий вісник НМАУ.— К., 1999.— Вип. 6.— С. 89—93.

Порівняння первісних джерел (ранніх рукописів) музики Д. Бортнянського і редакції його творів П. Чайковського.

271. Лащенко Ан. Драматичні колізії мистецького життя Нестора Городовенка // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини.— К., 1999.— Вип. 13.— С. 87.

Згадка про виконання церковним хором під керуванням Н. Городовенка творів Д. Бортнянського у Лохвиці на Полтавщині.

272. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., ред., перекл., вступ. ст. і прим. З. Штундер.— Львів: Дивосвіт, 1999.— Т. 1 (НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія: Історія української музики.— Вип. 5).

Див.: № 58, 74—76, 82, 95, 124, 127, 167.

273. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20—30-х років XX століття / Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства у НМАУ ім. П. Чайковського.— К., 1999.— С. 9.

Порівняльний аналіз творів композитора Тележинського з аналогічними за жанром творами Д. Бортнянського, підказаний структурою збірника „Співи на літургії Святого Іоанна Златоуста“ (Варшава, 1937), у якому вміщені твори обох композиторів.

274. Щепакін В. М. Чесько-українські зв'язки в інструментальному виконавстві України у XIX столітті // Культура України.— Харків: ХДАК, 1999.— Вип. 5: Мистецтвознавство.— С. 142—143.

Інструментальні твори Д. Бортнянського при усій їх довершеності не могли повною мірою репрезентувати музичну культуру того часу у загальноєвропейському контексті, оскільки, на відміну від хорової музики, виконувались лише при імператорському дворі.

2000

275. Бідюкова Б. Особливості ансамблів у хорових концертах А. Л. Веделя // Науковий вісник Національної музичної Академії України ім. П. І. Чайковського / Ред. кол.: Тимошенко О. С. (гол.) та ін.— К.: НМАУ, 2000.— Вип. 11: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті.— С. 114.

Деякі особливості ансамблів Д. Бортнянського у порівнянні їх з ансамблями А. Веделя.

276. Боровик М. До історії вивчення творчості А. Веделя // Науковий вісник Національної музичної Академії України ім. П. І. Чайковського / Ред. кол.: Тимошенко О. С. (гол.) та ін.— К.: НМАУ, 2000.— Вип. 11: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті.— С. 17.

У примітках до статті йдеться про переклад П. Турчаниновим хорових творів Д. Бортнянського для фортепіано.

277. Горенко Л. Нові відомості про родину Бортнянських // Пам'ять століть (Київ).— 2000.— № 4.— С. 14—18.

Про виявлення у ЦДІА України двох досі невідомих документів про походження Д. Бортнянського.

278. Греченко В., Чорний І., Кушнерук В., Режко В. Історія світової та української культури: Підручник для вищих закладів освіти.— К.: Літера, 2000.— С. 380.

У розділі „Розвиток культури в Україні у другій половині XVII—XVIII ст." йдеться про місце Д. Бортнянського на певному етапі історії „високої музичної культури", що завжди була „характерною рисою розвитку українського народу".

279. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) // SYNTAGMATION. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин / Ред. кол.: С. Павлишин та ін., ред.-упор. Л. Кияновська.— Львів: Сполом, 2000.— С. 95—96.

Незважаючи на те, що Д. Бортнянський — представник класицизму в українській музиці, „трактування його творчої спадщини і трансформація його стильових принципів відбулась [...] крізь призму романтичного світогляду". Про це свідчать характерні приклади поліфонічної техніки, пізніше застосовані М. Вербицьким і згодом проаналізовані Б. Кудриком.

280. Кияновська Л. Дмитро Степанович Бортнянський (1751—1825). Духовний концерт № 15 „Прийдіте, воспоєм" // Кияновська Л. Українська музична культура. Вид. 2.— Тернопіль: Астон, 2000.— С. 15—17, 19 (Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка).

Життєвий і творчий шлях композитора. Аналіз хорового концерту „Прийдіте, воспоєм".

281. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX—XX ст.— Тернопіль: СМП „Астон“, 2000.— С. 44—45, 53, 57—58, 65—66, 68—69, 72, 300.

Постать Д. Бортнянського у контексті стильової еволюції галицької музичної культури: завершальний етап доби класицизму, поширення і вплив його музики у Галичині, близькість духовної спадщини до національних пісенних джерел, здобутки хорової манери композитора у творчості М. Вербицького та інших.

282. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови // Мистецтво України. Зб. наукових праць / Ред. кол.: А. Чебикін (гол.).— К.: Спалах, 2000.— Вип. 1.— С. 145, 148—149, 152.

Роль духовних творів Д, Бортнянського у процесі становлення національної музичної мови.

283. Козаренко О. Українська духовна музика XX ст. та національна музична мова // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.— 2000.— № 2 (5).— С. 5—7.

Контрапунктичні прийоми, музично-риторичні фіґури у Д. Бортнянського сприймаються як знаки „європейськости“ його вислову. Порівняння їх з подібними у М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця. Наслідком німецькомовних композицій Д. Бортнянського було привнесення до національної музичної мови новітньої західної музичної „технології“, що збагатило лексичний фонд, жанрову палітру, драматургію.

284. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.— Львів: НТШ, 2000.— С. 108, 112—118 (Українознавча бібліотека НТШ.— Ч. 15).

Характеристика стилю творів Д. Бортнянського (інтонаційність, образність, поліфонічна майстерність, гармонія, темброві стереотипи та інше) у контексті розгляду процесу становлення національної музичної мови.

285. Корній Л. Артем Ведель у контексті української культури другої половини XVIII ст. // Науковий вісник Національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського / Ред. кол.: Тимошенко О. С. (гол.).— К.: НМАУ, 2000.— Вип. 11: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті.— С. 92.

Спільні та відмінні риси духовних концертів А. Веделя та Д. Бортнянського.

286. Корут П. Славний співак і композитор Дмитро Бортнянський (до 250-річчя від дня народження) // Лемківський календар на 2001 рік.— Львів, 2000.— С. 50—52 (Фундація дослідження Лемківщини. Б-ка Лемківщини.— Ч. 22).

Життєвий шлях „композитора з лемківського роду“. Народився „28 жовтня 1751 р., помер 27 вересня 1825 р.“

287. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру // Українське музикознавство. Наук.-метод. збірник.— К., 2000.— Вип. 29.— С. 56.

Місце і роль „Літургії“ Д. Бортнянського в еволюції жанру.

288. Лісецький С. Український Моцарт із Глухова // Вечірній Київ.— 2000.— 5 жовтня.

Ювілей Д. Бортнянського в українському календарі.

289. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., ред., перекл. і прим. З. Штундер.— Львів: Дивосвіт, 2000.— Т. II (НАН України. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія: Історія української музики.— Вип. 5).

Див.: № 47, 56, 65, 70, 95, 106, 127.

290. Пархоменко Л. Творчість А. Веделя і Кошицева місія // Науковий вісник Національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського / Ред. кол.: Тимошенко О. С. (гол.).— К.: НМАУ, 2000.— Вип. 11: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті.— С. 121, 123.

Ознайомившись у дитинстві з творами Д. Бортнянського, О. Кошиць пізніше зі своїм хором, враховуючи симпатії публіки, переспівав „усього Бортнянського".

291. Пясковський І. Поліфонія в хорових концертах Артемія Веделя // Там само.— С. 95.

Зазначається чітке виявлення однотемности фугоподібних форм у Д. Бортнянського.

292. Ржевська М. Всеукраїнський православний церковний собор 1918 року і питання реформи церковних співів // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.— 2000.— № 2 (5).— С. 11.

Рішеннями церковного собору 1918 р. творча спадщина Д. Бортнянського категорично не приймалась. Музика композитора вважалась надто „театральною", недостатньо аскетичною, а отже, невідповідною духові церковної служби. Досконалі опуси Д. Бортнянського „не вписувались" у художній і соціокультурний контексти епохи.

293. Рильський М. „Дивлюсь на афішу та й думку гадаю..." // Народна творчість та етнографія.— 2000.— № 4.— С. 109—110.

Див.: № 132, 189.

294. Сікорська І. Ренесанс духовної музики: погляд творців і виконавців // Українська культура.— 2000.— № 1.— С. 30—32.

У розмові з автором статті Є. Станкович — про багаторічні фрагментарні знання музики Д. Бортнянського, М. Гобдич — про виконання і запис творів композитора камерним хором „Київ".

295. Скаженик М. Множинність втілення канонічних текстів у хорових творах А. Л. Веделя (на прикладі двох концертів „На ріках Вавилонських") // Науковий вісник Національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського / Ред. кол.: Тимошенко О. С. (гол.).— К.: НМАУ, 2000.— Вип. 11: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті.— С. 117.

Перелік творів Д. Бортнянського з урахуванням музичних версій канонічних текстів.

296. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини XX століття: У трьох частинах. Навч. посібник.— Тернопіль: Астон, 2000.— Ч. I: Українська музична література від найдавніших часів до початку XIX століття.— С. 156 (Міністерство культури і мистецтв України, Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка).

У розділі XV „Д. С. Бортнянський" широко розглядаються життєвий шлях, основні риси оперної, хорової та інструментальної музики композитора.

297. Федорович М. Християнство і вершинні досягнення духовної культури людства // Народна творчість та етнографія.— 2000.— № 1 (266).— С. 8.

Ім'я Д. Бортнянського у ряду найбільших музикантів і композиторів світу. Він „мовою звуків поніс на верхів'я творінь людського генія слова молінь Давида у царство музичних архитворів".

298. Черепанин М. Творчість А. Веделя в музичній культурі Галичини // Науковий вісник Національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського / Ред. кол.: Тимошенко О. С. (гол.).— К.: НМАУ, 2000.— Вип. 11: Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті.— С. 126.

На думку автора, творчість А. Веделя у музичній культурі Галичини тепер розглядається „в контексті творчости Бортнянського та Березовського", які свого часу суттєво вплинули на творчість галицьких композиторів.

299. Якуб'як Я. Релігійна тематика і творчість С. Людкевича // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.— 2000.— № 2 (5).— С. 15—17.

Суть відомого гасла С. Людкевича „Назад до музики Бортнянського, до правдивої музичної культури!" у другій половині речення, оскільки Д. Бортнянський, на його переконання, якраз і є її яскравим представником. Про це свідчить великий талант композитора, помножений на високий професіоналізм. Останній, як часто підкреслював С. Людкевич, є конечним чинником „правдивої" культури.

2001

300. Андрійченко І. „Духовний напій" Дмитра Бортнянського // Демократична Україна.— 2001.— 3 липня.

Д. Бортнянський у концертному залі (інтерв'ю з клавесиністкою Н. Свириденко), у храмі (Глухів), у дискографії (розмова з колекціонером М. Зьолою).

301. Вечерський В., Шемшученко Ю. Коли народився Дмитро Бортнянський // Пам'ятки України.— 2001.— Ч. 1—2 (130—131).— С. 52—57.

Глухівські місця Д. Бортнянського. Дата народження — „між 8 і 10 листопада 1751 р." Численні рідкісні фотоілюстрації.

302. Горак Я. Анатоль Вахнянин як дослідник духовної музики // Musica Galiciana. Музика Галичини. Збірка ст. / Ред. кол.: С. Павлишин

та ін.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 157—161 (МКіМУ, ЛДМА ім. М. Лисенка. Наукові збірки.— Вип. 5).

Про досягнення та упущення А. Вахнянина у дослідженні творчости Д. Бортнянського.

303. Дмитро Степанович Бортнянський. (До 250-річчя від дня народження) // Рідне поле.— 2001.— 3 листопада.— С. 2.— Без підп.

Огляд життя і творчости композитора.

304. Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд., авт. передм., прим. і коментарів В. Качкан.— Львів, 2001.— С. 376—377, 476.

Листи Б. Лепкого до З. Кузелі з Вецляра, написані у лютому 1920 р., та до Й. Скрутеня. У першому йдеться про роботу Б. Лепкого над статтею про Д. Бортнянського, зокрема, його бажання „ревіндікувати нашу загарбану москалями славу", твердження про вплив Й.-С. Баха на композитора. У другому — спогади про „мистецький хор" у Краснопущі, що виконував псалми Д. Бортнянського „(з Бортників!), так мистецьки виведені".

305. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали.— Тернопіль: Астон, 2001.— С. 68, 271.

Згадка про виконання Б. Кудриком двох сонат Д. Бортнянського (1939) та про платівку Юліани Осінчук, на якій записано, зокрема, дві сонати композитора.

306. Махун С. Український „певец во стане русских воинов" // День.— 2001.— 5 січня.— № 3.

Нова версія про місце народження композитора. Перша роль 12-річного співака. Постановка опери „Креонт" у Венеції. Перепоховання Д. Бортнянського у 1953 р.

307. Мороз Л. Школи церковного співу та їх вплив на розвиток вокально-хорової культури Галичини // Musica Galiciana. Музика Галичини. Збірка ст. / Ред. кол.: С. Павлишин та ін.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 203, 206—207 (МКіМУ, ЛДМА ім. М. Лисенка. Наукові збірки.— Вип. 5).

В одній із спеціальних шкіл для дяків у Галичині — Перемишльській — два основні предмети навчання — гармонія і контрапункт — базувались на творах композитора. Перші музичні підручники, у яких у ролі прикладів вміщені композиції Д. Бортнянського.

308. Сандига Ол. Бортнянський повертається // Слово „Просвіти".— 2001.— Ч. 29 (107).— С. 16.

Життєвий шлях. Нововведення Д. Бортнянського на посаді директора Придворної капели. Деякі ознаки стилю. Роль Д. Бортнянського у становленні української національної музики. Риси особистости. Музичний фестиваль, присвячений 250-річчю від народження композитора: сцени, учасники, репертуар.

309. Цвенгрош Г. З історії ознайомлення закарпатців із церковно-музичною спадщиною Дмитра Бортнянського // Галичина (Івано-Франківськ).— 2001.— № 5—6.— С. 160—163.

Шляхи ознайомлення закарпатців з „церковно-вокальною" творчістю Д. Бортнянського.

310. Якуб'як Я. Іван Франко і Станіслав Людкевич // Musica Galiciana. Музика Галичини. Збірка ст. / Ред. кол.: С. Павлишин та ін.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 125—129 (МКіМУ, ЛДМА ім. М. Лисенка. Наукові збірки.— Вип. 5).

Суть розбіжностей у поглядах обох творців „на справи українського музичного мистецтва" на прикладі їх ставлення до постати Д. Бортнянського.

РОЗДІЛ II

Матеріали, опубліковані поза межами України

311. Левицкій Іосифъ: Исторія введенія музыкального пѣнія въ Перемышли // Перемышлянинъ на р. 1853.— Въ Перемышли, 1852, 8°.— С. 83.

Про введення у виконавську практику невідомих композицій Д. Бортнянського і їх роль у реформі церковнослов'янського обряду.

Передрук, див.: № 24, 364.

312. Руско-народна Натуралістична Музика Порфірія Бажаньского.— Перемишль, 1913.— С. 9.— Без підп.

Автор зараховує Д. Бортнянського до ряду композиторів, які „приняли мод[ерну] нову [західноєвропейську — *О. М.-Г.*] музику". Визнаючи високу освіченість, велич і „добру волю" цих митців, автор дотримується думки, що їх музика „для народа без хісна", оскільки твори Д. Бортнянського і М. Вербицького „якісь не свої [...] за тяжкі".

313. *Лепкий Б. Дмитро Бортнянський // Календар-альманах „Українського Народного Союзу".— Джерзі Ситі, 1923.— С. 73—74.

314. Кошиць О. Про Українську Пісню й Музику. Із серії докладів на українські теми, що були влаштовані Департаментом Східно-Европейських мов Колюмбійського Ун-ту з У. Н. Союзом в Америці 1941 року.— [Вінніпеґ], [1942].— С. 28, 37 (Видання „Організації Культурно-Освітніх Працівників ім. О. Кошиця в Канаді").

Перевид., див.: № 214, 333.

315. *Антонович Д. Мистецтво України // Українська культура. Курс лекцій за редакцією Проф. Дмитра Антоновича.— Реґенсбург; Берхтесґаден, 1947.— С. 351—352 (Укр. технологічно-господарський інститут. Курс ч. 84).

Перевид., див.: № 210.

316. Антонович М. Українська церковна музика // Календар Провидіння. Стоваришення Українців Католиків в Америці. На звичайний рік 1949 / Зладив: Богдан Катамай.— Філадельфія, [1948].— С. 64.

У творчості Д. Бортнянського (а також М. Березовського та А. Веделя) поліфонічна музика досягла своїх вершин. Автор застерігає від поєднання у сучасних богослужіннях творів Д. Бортнянського з „обробками народних і півнародних мотивів Людкевича і Кишакевича", інших ком-

позиторів, до того ж виконуваними на „галицький лад". Водночас радить „добирати бодай твори подібні стилістично..."

317. *Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський.— Вінніпеґ, 1951.

318. *Є. О. Двохсотліття Бортнянського // Літературно-науковий збірник Української Вільної Академії Наук.— Нью-Йорк, 1952.— Т. І.

319. *Маценко П. Український церковний спів // Віра й культура.— Вінніпеґ, 1954.— Ч. 3.— С. 13.

320. Попович Д. (о.) Історія української церковної музики // Календар „Світла" на Божий 1957 рік.— Торонто: В-во і друкарня оо. Василіян, [1956].— С. 114.

Незважаючи на плідний доробок композитора „в усіх ділянках світової музики", саме церковні твори „репрезентують вповні його геній" і якраз завдяки їм „здобув він становище національного композитора України".

Передрук, див.: № 323.

321. Бортнянський Дмитро... // Онацький Є. Українська мала енциклопедія. Книжка перша: Літери А—Б.— Буенос-Айрес, 1957.— С. 107.

Коротка енциклопедична довідка.

322. *Грінченко М. Історія української музики.— Нью-Йорк, 1961.

Див.: № 68.

323. Попович Д. (о.) Історія української церковної музики // Календар „Світла" на Божий 1962 рік.— Торонто; Нью-Йорк: В-во оо. Василіян, 1962.— С. 133; фото.

Див.: № 320.

324. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд.— Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.— С. 55, 59—63.

Коротко про життєвий шлях. Перелік основних творів, аналіз стилю, форми, музичної мови, яка „з кожного погляду на ціле небо вища й цікавіша, ніж мова Березовського або Веделя". Неґативні погляди П. Чайковського та П. Лянга на музику Д. Бортнянського.

325. Доманицький В. Наша пісня, наша слава, наше майбутнє. Студії мелодій та збірки українських народних дум і пісень // Вісті.— Міннеаполіс-St. Paul, Minnesota, USA, 1964.— Вересень.— Ч. 3 (10).— С. 13.

Д. Бортнянський — учень Глухівської музичної школи. Твори Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя — „найвища точка в довголітньому розвитку української хорової культури". В музиці композитора „є виразні познаки українського музичного думання й відчування".

326. Цимбалістий П. Українські релігійно-культурні впливи на Московщину (XVII—XVIII ст.). Церковний спів, хор, музика // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Нью-Йорк, 1964.— Т. 181.— С. 163, 165.

Д. Бортнянський не тільки спричинився до „запровадження хорового співу" в Росії, а й разом з М. Дилецьким „поклали основи московській теорії й композиціям церковної музики".

327. Календар. Бортнянський Дмитро Степанович // Вісті.— Міннеаполіс-St. Paul, Minnesota, USA, 1965.— Ч. 3 (14).— С. 25.

Подаються дати життя композитора („нар. восени 1751 р. помер 28. 9. 1825 р.") і коротка довідка. Вкінці — цитата українською мовою з висловлювання Г. Берліоза про Д. Бортнянського.

328. Кошиць О. Д. С. Бортнянський[11] // Там само.— С. 10.

Короткі відомості про життя композитора. У його творах „є знамените сполучення тексту з музикою, висока технічна школа, глибоке релігійне почуття..."

Передрук, див.: № 344.

329. Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський (1751—1825) // Там само.— С. 9—10.

Послідовно в усіх жанрах перелічені заслуги Д. Бортнянського перед світовою і українською музикою.

330. Лисько З. Порфир Бажанський (1836—1920) // Там само.— 1968.— Ч. 1 (31).— С. 10.

Через брак достатньої кількости нотних матеріалів „багатої колись української партесної літератури" галицькі композитори брали за приклад композиції Д. Бортнянського, „які тоді майже випадково примандрували до Перемишля".

331. *Маценко П. Нариси до історії української церковної музики.— Роблин; Вінніпеґ, 1968.— Ч. II.

Перевид., див.: № 222.

332. Білинська М. Дмитро Бортнянський в Італії // Український календар. 1970.— Варшава: УСКТП, 1969.— С. 145—147.

Роки навчання Д. Бортнянського у Венеції та Болоньї. Зустріч у Римі з українцем І. Мартосом, дружба на все життя. Перші твори композитора для камерного ансамблю. Коротка характеристика окремих жанрів.

333. *Кошиць О. Про українську пісню й музику.— Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1970.

Див.: № 214, 314.

334. Бортнянський Дмитро... // Мала українська музична енциклопедія / Опрацював Осип Залеський.— Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971.— С. 18.

Коротка інформація про композитора.

335. *Шуль А. Історично-теоретична макроаналіза хорової стилістики в 35-ох однохорових „Духовних Концертах" Дмитра С. Бортнянського.— Мюнхен, 1971.— 290 с. (УВУ, докт. дисерт.).

336. *Маценко П. Конспект історії української церковної музики.— Вінніпеґ, 1973.

---

[11] У примітках до статті зазначено джерело передруку: „Кошиць О. Про Українську пісню і Музику із серії доповідей на українські теми.— Канада, 1942". Див.: № 314.

337. *Витвицький В. Максим Березовський: Життя і творчість.— Джерзі Ситі: В-во М. П. Коць, 1974.

Детально аналізуючи життєвий і творчий шлях композитора, автор проводить відповідні паралелі щодо Д. Бортнянського.

Перевид., див.: № 229.

338. [Білинська М.] Ювілеї: М. Березовський і Д. Бортнянський — творці української хорової музики XIX ст. // Український календар 1975.— Варшава: УСКТ, 1975.— С. 80—85.— Підп. М. Б.*

Рід Д. Бортнянського походить зі с. Бортне Горлицького повіту на Ряшівщині. Автор уважає Д. Бортнянського вихідцем з Київської академії. Життєвий шлях. Визначення „своєрідності гармонічного стилю" композитора, „в основі якого синтез старовинних культових розспівів (київського, болгарського, грецького), що здавна побутували на Русі, з народнопісенними джерелами і сучасним йому гомофонно-гармонічним мисленням". Характерні риси хорової творчости Д. Бортнянського, який є „художником европейського масштабу".

339. *Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський. До 150-ліття з дня смерти // Нові дні (Торонто).— 1975.— Жовтень.

Перевид., див.: № 235.

340. 150-ліття від смерти Дмитра Бортнянського // Авангард.— Брюссель, 1975.— Ч. 5 (124).— Р. XXIX.— Підп.: Р. Р.— В надзаг.: Геніальний мистецький талант на службі гнобителів України.

Життєві дороги. „Перейнявшись вповні італійською музикою, [Д. Бортнянський] не відчував такої потреби українського ґрунту, як Березовський..."

341. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— Нью-Йорк: Музична Фундація, 1976.

Див.: № 160.

342. Савицький Р. Д. Бортнянський і його доба в музикознавчій літературі Заходу // Сучасність (Мюнхен).— 1976.— № 11.— С. 116—119.

„З усіх українських композиторів саме Бортнянський найчастіше виступає у музикознавчих джерелах Європи і Америки (перевищуючи в цьому навіть М. Лисенка)". Загальний огляд джерел, відзначення у них деякої „плутанини" щодо визначення національности, „однобічного висвітлення музичного стилю як результату довголітнього посилання на російські джерела".

343. Савицький Р. У поклоні Дмитрові Бортнянському // Сучасність (Мюнхен).— 1976.— № 11.— С. 114—116.

Про вшанування у 1975 та 1976 рр. українським суспільством США і Канади 150-річчя від смерти та 225 літ від народження Д. Бортнянського. Подаються відомості про „різні вияви" цього відзначення: концерти, доповіді, видання.

344. Кошиць О. Дмитро Степанович Бортнянський (1751—1825) // Альманах „Гомону України" на рік 1977.— Торонто, Онтаріо, Канада, [1976].— С. 175 (Б-ка видавництва „Гомін України".— Ч. 48).

* До статті додано рисунки Д. Бортнянського руки О. Хмельовського.

Див.: № 328.

345. Вожаківський С. Д. С. Бортнянський — український композитор // Альманах Українського Народного Союзу 1978 ЗСА—Канада.— Нью-Йорк: Свобода, [1978].— С. 108—124.— У кінці ст.: Дмитро Бортнянський, опера „Син-суперник" (1787 р.). Лібретто П. Ляфермьє. Арія Саншетти (у перекл. з франц. Л. Полтави)*.

Місце Д. Бортнянського у світовій музичній культурі. Життєвий шлях. Нововведення Д. Бортнянського на посаді керівника Придворної співацької капели. Особливості складу капели. Питання національної належности композитора на численних прикладах з російської давньої періодики, висловів П. Чайковського, Д. Локшина, російських і українських радянських видань. Список творів композитора за жанрами. Дата смерти — „9 жовтня 1825 р."

Передрук у скороченому варіанті див.: № 349, 350.

346. Витвицький В. Станислав Людкевич зблизька // Сучасність (Мюнхен).— 1979.— Ч. 6.— С. 51.

Автор відзначає як „особливе зацікавлення і уподобання С. Людкевича" хорову музику Д. Бортнянського. „Ніхто інший не спричинився так до культивування і поширення музики Бортнянського на західно-українських землях", як він.

347. Білинська М. Українська фортепіанна музика // Український календар. 1980.— Варшава: Українське суспільно-культурне товариство, [1979].— С. 146.

Д. Бортнянський — основоположник фортепіанної сонати. Характерні особливості „найбільш художніх зразків вітчизняної фортепіанної музики на першому етапі її розвитку".

348. Шуль А. В. Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд // Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження.— Нью-Йорк, 1980.— С. 77—88.

Д. Бортнянський — „знак епохи", її „граничний стовп", „як у Німеччині Гайдн і Моцарт". Короткий огляд життя і творчости. Маловідомі факти з діяльности композитора, зокрема самостійне редагування своїх творів. Бортнянський-педагог (його учень О. Варламов). Опис останніх хвилин життя композитора.

349. Вожаківський С. Д. С. Бортнянський — український композитор // Авангард (Брюссель).— 1981.— Ч. 1—2 (156—157).— С. 59—63 (на с. 61 — портр.); Ч. 3 (158).— С. 132—134.— В надзаг.: В 230-ту річницю від народження.

Див.: № 294. Передрук у скороченому варіанті: № 299.

350. Вожаківський С. Дмитро С. Бортнянський (Український композитор) // Визвольний шлях.— Лондон: Укр. Видавнича Спілка, 1982.— Кн. 1 (406).— С. 84—94.

Див.: № 345, 349.

---

* Подано лише поетичний текст арії.

351. Витвицький В. Леґенди і дійсність (Про українсько-російські музичні стосунки) // Нові дні (Торонто).— 1983.— № 401—402.— С. 16—17.

Згадка про те, що Д. Бортнянський „замолоду був першорядним оперним солістом".

352. Витвицький В. Ходіння по муках. Доля спадщини Дмитра Бортнянського // Сучасність (Мюнхен).— 1983.— Листопад.— Ч. 11 (271).— С. 41—47.

Доля спадщини композитора на різних історичних відтинках в Україні, Росії, діаспорі.

353. Яєчник О. Історія української музики // Свічадо.— [Лондон], 1983.— Ч. 3.— С. 27—28.

Коротко про Д. Бортнянського у загальному контексті теми.

354. Антонович М. Поліфонічна музика в українських церквах у добі Козаччини // INTREPIDO PASTORI. Науковий збірник на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на галицький Престіл 1. 11. 1944.— Рим, 1984.— С. 611 (Укр. католицький ун-т св. Климентія Папи. Наук. збірник.— Т. LXII).

У час, „коли російська імперія пішла лобовим наступом на Україну та її культуру", „на українському музичному горизонті з'являються нові творчі велетні, що створили нову, світлу добу в історії української музики й двигнули музичну культуру цілої східної Европи на вищий ступень розвитку. Були це М. Березовський, Д. Бортнянський та Ведель". Д. Бортнянський „виріс на традиціях української партесної музики", а його творчість „носить печать духа Козацької України".

355. Максимів М. Musicus Bortnianskii // Нові дні (Торонто).— 1984.— № 408.

Про створення у 1981 р. у Торонто товариства „Musicus Bortnianskii", метою якого є виконання і поширення творів українських композиторів-класиків XVIII—XIX ст. Відбулись перші концерти, плануються пошук нових творів, видання їх повною збіркою.

356. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчости С. Людкевича. Людкевич і Бортнянський. 2-ге вид.— Лондон: УВС, 1984.— С. 48—49.

Однією із заслуг С. Людкевича „був бій за геніяльного головно в царині церковної музики, Дмитра Бортнянського". Збірник духовних творів композитора — „велика скарбниця перел і шедеврів вокально-хорової музики".

357. Бортнянський Дмитро Степанович // Дитиняк М. Українські композитори. Біо-бібліографічний довідник.— Едмонтон, 1986.— С. 25—26 (Канадський інститут українських студій. Альбертський ун-т. Довідник № 14).

Коротка довідка про композитора.

358. Кравців-Барабаш М. Українська церковна музика // Альманах „Гомону України" в ювілейному році удержавлення християнства в Україні. 988—1988.— Торонто, 1988.— С. 100 (Б-ка видавництва „Гомін України".— № 66).

Д. Бортнянський „здобув освіту і виріс у Глухівській школі", а згодом потрапив під „примусовий відплив українського таланту в Москву".

Твори композитора М. Вербицький і І. Лаврівський „спровадили з України" та „почали їх вживати в греко-католицькім обряді, як наші, українські".

359. Білинська М. Українська церковна музика та головні її композитори // Церковний календар 1990.— Сянік: В-во Перемисько-Новосанчівської епархії, 1990.— С. 194, 198—200.

Життя і творчість Д. Бортнянського. Творець нового оригінального стилю. Хоч в основі духовних концертів композитора — київський розспів, та він „зумів синтезувати архаїчні, інколи старогрецькі і болгарські наспіви з типово українськими народними мелодіями", через що його творчість „мала вирішальний вплив на дальший розвиток церковної музики в Росії і в Україні".

Передрук, див.: № 360.

360. Білинська М. Українська церковна музика та головні її композитори // Мета.— 1992.— № 12, 14, 15, 16.

Див.: № 359.

361. Євстахевич В. Засновник „Перемиського Бояна" // Перемиські дзвони.— 1992.— № 7—8.— С. 20.

„Предки [Д. Бортнянського] походять з лемківського села Бортне, яке входило в склад перемиської єпархії". М. Копко від 1885 р. почав редагувати та видавати друком твори Д. Бортнянського.

362. Корут П. Великий співець з лемківського роду (До 245-річчя від дня народження Д. Бортнянського) // Лемківський календар.— [Б. м.], 1996.— С. 92—94.

Відомості про діда, батька та матір Д. Бортнянського — першого композитора-лемка. Автор убачає в музиці композитора зв'язки з мелодіями лемків. Дати життя та смерти: „28. X. 1751" та „10. X 1825".

363. Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині // Лемківський календар.— [Б. м.], 1996.— С. 21.

Див.: № 93.

364. Левицький Й. Історія введенія музикального пінія в Перемишли // Лірвак з-над Сяну. Перемиські друки середини XIX століття / Упор. В. Пилипович.— Перемишль, 2001.— С. 230.

Див.: № 24, 311.

365. Трохановскій П. Димитрій Бортняньскій (1751—1825) // Лемківскій річник. 2001.— Крениця; Лігниця: Стоваришыня лемків, 2001.— С. 81—85.— В кінці ст. на с. 86: Д. Бортнянський. Херувимська піснь № 5. Для мішаного хору а capella [ноти].

Короткі відомості про композитора.

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ, ПРИСВЯЧЕНОЇ 160 РІЧНИЦІ ВІД НАРОДЖЕННЯ МИКОЛИ ЛИСЕНКА (Львів, 12 березня 2002 р.)

Олександр КОЗАРЕНКО

ФІЛОСОФІЯ ТВОРЧОСТИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА ІДЕЯ

Творчість композиторів-класиків, окрім високих естетичних рис, відчутих ще їх сучасниками, володіє властивістю дальшого саморозгортання, нарощування конотативних рядів, зростання значеннєвих напруг у залишених нам текстах. Такий ефект „*самозростаючого логосу*" притаманний творчості Миколи Лисенка. Сказане ним *слово* має здатність постійної актуалізації, особливо на визначальних етапах національного музично-історичного процесу, вказуючи оригінальні етнохарактерні шляхи подолання перманентних криз музичного філогенезу XX ст., розгортаючись у творчості безпосередніх спадкоємців класика та сучасних українських композиторів[1].

Щоб збагнути такі феноменальні властивості творчости М. Лисенка, мало, очевидно, прискіпливого „вслухання" та „вглядання" в особливості окремих рис творчого методу композитора, що загалом уже зроблено в українському музикознавстві[2]. Необхідно підійти до творчости М. Лисенка як до високо структурованої, ієрархізованої цілости, своєрідного музичного мікрокосму, пронизаного наскрізними ідеями, об'єднаного на глибинному концептуальному рівні певною *філософією творчости*, що лежить в основі поетики, творчого методу композитора. Вважаємо, що осердям цієї філософії є *національна музична ідея*, основні „параметри" якої сформовані М. Лисенком. Без застосування цієї категорії годі доступитися до „святая святих" його творчого методу, неможливо збагнути логіку еволюції творчости композитора, її постійної (всезростаючої!) присутности як домінантного і визначального елемента національного образу світу, українського музичного макрокосму.

Слід зазначити, що національна ідея — одна з центральних категорій модерного суспільствознавчого дискурсу — на диво тяжко (як для умов незалежної держави), повільно, та все ж неухильно повертається у ряд актуальних в українській гуманітарній науці. До цього спричинився,

---

[1] О. Кошиць першим відзначив прогностичні властивості музики М. Лисенка, в якій, „як в жолуді, заховується вся будучність [...] української музики" (Кошиць О. Спогади про М. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.— С. 493).

[2] Незважаючи на майже 100-літню історію музикознавчої лисенкіани, цей процес триває, свідченням чого є останній, 32-й, випуск збірника „Українське музикознавство" (К., 2003), присвячений 160-річчю композитора і зосереджений на висвітленні окремих аспектів його творчости.

очевидно, недавній вихід друком перекладних класичних праць з проблем національного Б. Андерсона, Е. Гелнера, Е. Сміта[3], монографій українських дослідників Р. Шпорлюка, Г. Касьянова, П. Кузика[4], окремих публікацій та виступів Я. Яцкова, Д. Павличка[5], численні конференції та дискусії, що знайшли своє відображення на сторінках часописів, зокрема, „Вісника НАНУ" за 1999—2000 рр. Окремо слід згадати праці: С. Рудницького „До основ українського націоналізму", надруковану у журналі „Воля" (Відень, 1920.— Ч. 5, 9), В. Старосольського „Теорія нації" (Відень, 1922), Ольгерда І. Бочковського „Народження нації", „Життя нації" (Подебради, 1939)[6], роботи Д. Донцова, Ю. Липи та інших, що формували ідеологію українського політичного націоналізму та недавно були повернені у сучасний вітчизняний гуманітарний дискурс.

У різноголоссі підходів, суджень, думок згаданих авторів вчувається загострено прискіпливе намагання збагнути суть таємничого, революціонізуючого Volksdeist'у (за Гердером), що так змінив картину світу впродовж останніх двохсот років, ставши головною рушійною силою глобального історичного процесу Новітнього часу, потуга якої навіть зростає на порозі третього тисячоліття. Стало очевидним, що віднайдення актуальної національної ідеї є сьогодні екзистенційно важливим „відгуком на виклик" історії, за А. Тойнбі, для кожного народу, який не бажає загинути в умовах нестримної глобалізації, культурного імперіалізму і, як наслідок, всезнищуючого конфлікту цивілізацій, провіщеного сучасними оракулами і касандрами „від політики". Отож у пошуку адекватної відповіді-порятунку на „прокляті запитання" сьогодення не варто, очевидно, гребувати жодними варіантами — незалежно від сфери походження (чи то „фізики", чи „лірики"), часу тощо. Тим більше, що часто-густо строго наукові конструкції суспільствознавців, політологів немов виростають з поетичних метафор митців, які у свій спосіб, своїми „рецепторами" намагаються схопити суть явищ буття, а мистецькі твори стають з часом найкращим свідченням духу доби, правдивим „документом епохи".

Так, для визначення національної ідеї Д. Павличко у згадуваній публікації послуговується образом „огненного стовпа, який веде крізь піски розчарувань і зневіри до повноцінного, творчого, національного життя". Очевидно, в цій сентенції поета вчувається давня романтична традиція симультанного, підкреслено глорифікаційного окреслення „визначальних прикметностей народу", його „оригінальних незгідностей" (за висловом К. Квітки) шляхом їх піднесення-узагальнення у всезначущих (часто біблійних) символах. Науковці ж, навпаки, намагаються немов „заземлити", надати конкретно-намацальних обрисів високим поетичним метафорам митців: визначаючи структуру національної ідеї (двоєдину,

---

[3] Див.: Андерсон Б. Уявлені спільноти.— К., 2001; його ж. Націоналізм: Антологія.— К., 1999; Гелнер Е. Нації та націоналізм. Націоналізм.— К., 2003; Сміт Е. Національна ідентичність.— К., 1994.

[4] Див.: Шпорлюк Р. Комунізм і націоналізм. Карл Маркс проти Фрідріха Ліста.— К., 1998; Касьянов Г. В. Теорії нації та націоналізму.— К., 1999; Кузик П. Націоналізм і шовінізм.— Львів, 2002.

[5] Див.: Яцків Я. Розвиток науки в Україні в контексті української національної ідеї // Універсум.— К., 2002.— Вип. 78; Павличко Д. Українська національна ідея // Молодь України.— 2002.— 10 серпня.

[6] Див. про це: Романенчук Б. Що творить націю? // Хроніка 2000. Україна: філософський спадок століть.— К., 2000.— С. 761—792.

засновану на усвідомленні „унікальности окремої нації“ та „загальної концепції нації“[7], окреслюють її функції (селективну, інтеграційну, виховну[8]), площини та способи вияву (оборонництво, вивищення, месіанство) тощо. І що важливо — у всіх визначеннях національної ідеї як своєрідної „концепції“, „філософії“ буття народів культура розглядається надважливою її складовою. Прикладом може стати найкраще, на нашу думку, визначення національної ідеї як „внутрішньої (згорненої) форми нації, що розгортається у національну культуру“, дане 1929 р. на Першому конгресі українських націоналістів у Відні. Навіть такий „відверто і безсоромно функціоналістський“, за висловом Брендана О'Лірі, теоретик націоналізму, як Ернст Гелнер, у своїх працях, правда, іронічно, на межі цинізму, говорить про необхідність „одного великого поета, *композитора*“ (тут і далі виділено нами.— *О. К.*), навіть „*музикознавців*“ (!) для „винайдення“, як він висловився, модерних націй[9].

Перед тим як скористатися твердженням Е. Гелнера і приглянутися пильніше до творчости „одного великого композитора“, що „винайшов“ українську націю, відкидаючи при цьому Гелнерову іронію, одразу зазначимо, що в українському музикознавстві ця постать — Миколи Лисенка — визначена майже сто років тому і саме в контексті осягнення категорії „націоналізму в музиці“ (С. Людкевич ще у 1905 р. надрукував під такою назвою статтю у львівському „Артистичному віснику“). Яскраво „спалахнувши“ ще раз на сторінках „Історії української музики“ Миколи Грінченка (1922), пафос дослідження феномену національного надовго — до кінця 50-х років — зник у працях українських музикознавців, щоб знову з'явитися (спочатку у часткових спробах окреслення окремих елементів національної музичної мови) у роботах, присвячених творчості того ж М. Лисенка.

Що стосується прецизійно точного використання самого поняття національної ідеї в українському музикознавстві, то до цього найближче підійшли львівські дослідники Я. Якуб'як[10], Л. Кияновська[11], автор цих рядків[12], які не просто метафорично послуговуються цим словосполученням, а намагаються наповнити його суто музичним змістом. Близькими до цих праць є публікації І. Дзюби[13], О. Цалай-Якименко[14], О. Бенч-Шокало[15], які не вживають безпосередньо цієї категорії, але, проте, до-

---

[7] Кузик П. Націоналізм і шовінізм.— С. 208.

[8] Duber B. Problematyka narodu jako społeczności ideologiczno-kulturowej // Między Polską a Ukrainą.— Rzeszów, 1999.— S. 37—43.

[9] Гелнер Е. Нації та націоналізм... Цікаво, що легенда про міфічні Руританію та Мегаломанію, якою послуговується Е. Гелнер для відтворення картини постання націоналізму в центрально- та східноєвропейських країнах, дивовижно нагадує процеси в Україні упродовж XIX — початку XX ст.

[10] Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич.— Львів, 2003.

[11] Кияновська Л. Станіслав Людкевич і національна ідея // Вісник НТШ.— Львів, 2004.— Ч. 31.— С. 18—19.

[12] Козаренко О. Микола Лисенко та національна музична ідея // Там само.— 2003.— Ч. 29.— С. 20—21.

[13] Дзюба І. Місце Миколи Лисенка в українській культурі // Українське музикознавство.— К., 2003.— Вип. 32.— С. 5—15.

[14] Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття.— Львів; Київ; Полтава, 2002.

[15] Бенч-Шокало О. Український хоровий спів.— К., 2002.

тично розширюють її понятійний обсяг та глибину розуміння. Важливим є те, що у всіх згаданих музикознавчих специфікаціях національної ідеї (від С. Людкевича до сьогодні) простежується спадкоємність у трактуванні цієї категорії.

Окреслюючи суто музичний вміст „поняття *націоналізму* в найширшім розумінні", С. Людкевич зазначає, що „всяка штука, відтак і музика, мусіла бути зі своїх починів і весь час творчого розвитку національна, т. е. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла"[16]. Разом з тим С. Людкевич говорить про потребу дотримання обережности у розмовах про „чистоту" національного стилю в музиці, оскільки „культурна ендосмоза і переймання чужих форм [...] є конечною умовою розвою всіх народів, особливо опізнених у розвою". І це „не занапащувало народних елементів, але доводило їх до культурного сформовання"[17]. Зразком такого „націоналізму" в українській музиці (подібно до С. Монюшка у польській, М. Глинки у російській, Е. Ґріґа у норвезькій чи Б. Сметани у чеській) є для С. Людкевича творчість Миколи Лисенка, якого він беззаперечно вважав „творцем української національної музики" (так називається ще одна програмна стаття С. Людкевича[18]).

Немов розвиваючи думки С. Людкевича про всеприсутність національної ідеї на всіх етапах музичного філогенезу, М. Грінченко зазначає: „Ще можна тепер говорити про музику як мистецтво такого типу, що воно мусить становити собою *одну, всесвітню*, кожному зрозумілу мову, спільну всім народам, усім язикам... Пройдуть ще довгі роки, поки музика набере значення [...] *спільної усьому людству* мови. А поки що на тих же дослідах [фольклористичних.— *О. К.*] ми виразно констатуємо, що не тільки кожен народ або кожна доба мають свою музику з властивими їй інтонаціями й ритмом, але навіть серед одного й того ж етнічно, географічно або політично цілого людського угрупування ми констатуємо свої, так би мовити, „музичні говори"[19]. Та все ж дослідник не спиняється на констатації важливости фольклорно-вирізняючого аспекту національної музики. Характеризуючи мову безпосереднього спадкоємця М. Лисенка Кирила Стеценка, про якого класик сказав: „Ось хто мене замінить після моєї смерті!", важливість у ній „народних музичних джерел", М. Грінченко уважно дослуховується до „лірики загальнолюдського чуття", дошукується в музичному вислові К. Стеценка „всіх елементів музичного висловлення, яких набуло музичне мистецтво в своїй еволюції"[20]. У поєднанні цих двох джерел — національного та європейського — М. Грінченко вбачає основну рису творчого обличчя К. Стеценка, який, подібно до М. Лисенка, так умів переплавляти, „нівелювати" знайомі мотиви, коли „про це ніколи не зможемо сказати...— де ми їх чули, звідки знаємо їх"[21]. Якщо ж порівняти з Людкевичевими спостереженнями („не скажеш, що се „чистий"

---

[16] Людкевич С. Націоналізм в музиці // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Львів, 1999.— Т. І.— С. 35.

[17] Там само.— С. 37.

[18] Людкевич С. М. В. Лисенко як творець української національної музики // Там само.— С. 287—294.

[19] Грінченко М. О. Вибране.— К., 1959.— С. 507.

[20] Там само.— С. 497.

[21] Там само.

Шопен чи Ліст, а що се таки — Лисенко“[22]) та зіставити з подібними явищами в українській музиці у того ж С. Людкевича чи у сьогоднішній творчості, приміром, В. Сильвестрова або М. Скорика, то привертає увагу симптоматична повторюваність, консеквентність вияву композиторами свого національного єства: „не конкретно-етнографічного, а вписаного в [...] самоусвідомлення створюваної національної цілості [...] в європейському розумінні“[23]. Очевидно, йдеться про вияв якоїсь глибинної суті *національної музичної ідеї* — значно ширшої від її фольклорного осердя, а радше про концепцію її функціонування у щораз змінних історико-стильових та естетичних координатах, яка відкрилася М. Лисенку, стала осердям його поетики, ба більше — *філософії творчости*, і в засадничих рисах була підхоплена, збагачена та розвинута його спадкоємцями.

У чому ж полягає суть цієї філософії — концепції музичної самореалізації народу, запропонованої М. Лисенком, яка становить другу (рівноважливу з фольклорною першоосновою) складову національної музичної ідеї? Не применшуючи значущости етнодиференціюючої функції національної музичної ідеї, „згорненої“ в етнохарактерних нонартифіційних стереотипах, шлях до наукового вивчення і опрацювання якої у творчості прокладено тим же М. Лисенком, приглянемось пильніше до її етноінтегруючої функції, що полягає в оперуванні артифіційними музичними стереотипами європейського походження. Адже послуговування ними не тільки забезпечує включеність, „зрозумілість“ національної традиції у контексті глобального музичного філогенезу. У процесі взаємодії цих мистецьких систем виникає такий важливий для кожної культури пласт „вторинних мовно-музичних стереотипів“ (Я. Стешевський), який свідчить про розвиненість національної культури, забезпечує її виокремленість (характерність) на вищому — артифіційному — рівні.

Значущість запропонованої М. Лисенком версії національної музичної ідеї в тому, що вона не зосереджена виключно навколо своїх „родоводів [...] старинности чи грецького походження“ (С. Людкевич)[24]. Її основними питоменними рисами („українською притаманністю й українською гордістю“, за висловом Миколи Шлемкевича) стали „ідейне багатство [...] суперництво та співпраця ідей“[25]. У нашому випадку йдеться про музичні традиції рзнонаціонального походження, у взаємодії, накладанні, переплавленні яких виникає оригінальна українська музична якість. Такий шлях формування „української притаманности“ підтверджено всією історією нашої музики (показовою з цього погляду є стратегія обстоювання „українськости“ музики Д. Бортнянського, якої дотримувався С. Людкевич). А справжню „українську гордість“ становить, на нашу думку, відкритий М. Лисенком спосіб втілення згадуваного „суперництва та співпраці ідей“ у музиці — новий, неподибуваний у європейській традиції тип музичного вислову, що був водночас розвитком традиційних національних музично-семіотичних процесів в умовах модернізму.

[22] Людкевич С. М. В. Лисенко як творець...— С. 291.
[23] Дзюба І. Місце Миколи Лисенка...— С. 7.
[24] Людкевич С. Націоналізм в музиці...— С. 52.
[25] Шлемкевич М. Українська синтеза чи українська громадянська війна // Генеза (Київ).— 1997.— Ч. 1 (5).— С. 92.

Маємо на увазі засадничо гетерогенне, *діалогічне* відчуття М. Лисенком природи новітнього музичного комунікату, коли свідомість композитора немов „входить у діалогічно збуджене і напружене середовище чужих слів [...] вплітається в їх складні взаємовідносини, зливається з одними, відштовхується від інших, перетинається з третіми...“, щоб „чуттєво формувати слово, відкладатися у всіх його смислових пластах, ускладнювати його експресію, впливати на все стильове обличчя“[26]. Така природа Лисенкового музичного комунікату виявляла *випереджаючу суголосність* поетиці і практиці відкритої М. Бахтіним „лінґвістичної свідомости“ модернізму, а згодом — до заснованого на синергетичних принципах колажу, комбінаторики, монтажу методу творчости доби постмодернізму. Характерне для них „втягування“ чужих текстів в авторський текст намічене у Лисенковій поетиці явищами *діалогу*, а згодом — *полілогу* культур, значеннєвої *поліфонічности*, що стало продовженням-розвитком в умовах естетики передмодернізму питомо української адаптативно-рефлексуючої природи у рецепції впливів глобального культурного ендосмосу, засадничого міфологізму та породженого ним метаісторичного характеру панівних національних поетик.

Найближчою „породжуючою моделлю“ творчого методу М. Лисенка, класичним узагальненням перелічених мистецьких специфікацій національного образу світу стала поетика Т. Шевченка з „укритою в ній протеївською *мінливістю* та безугавним напруженим *мерехтінням смислів*“[27]. Співіснування у свідомості поета „зараз-і-тут“ різноманітних за часом і місцем походження історико-стильових блоків, зведення в один недискретний хронос виражальних засобів „усіх часів“ (від старозавітних до сучасних поетові) для творення актуального образу було перейняте М. Лисенком та втілилося у вільному оперуванні готовими мовно-стильовими модусами[28]. Очевидно, у свідомості композитора, його психічній конституції були й суб'єктивні умови сприйняття такого типу комунікату як свого власного — через „говоріння чужими словами“. Маємо на увазі дивовижну гнучкість композитора у спробі вислову, унікальну пластичність його психіки з напрочуд розвинутою здатністю до мімезису музично-комунікативних формул, що дозволяли йому майже повністю зливатися, самоототожнюватися з обраною стильовою моделлю, не втрачаючи при цьому ориґінальности, природности та автентичности вислову.

Така нова якість Лисенкового музичного комунікату почала усвідомлюватися зовсім недавно, після опанування та осмислення в національній культурі мистецьких практик постмодернізму, введення у вітчизняний науковий дискурс набутків західного літературознавства, мовознавства, філософії, культурології XX ст. Спроба їх рецепції українськими митцями та науковцями-гуманітаріями кинула додатковий відсвіт на всю національну культурну спадщину, зокрема, на творчість Т. Шевченка, українську літературу зламу XIX—XX ст. тощо. Що стосується творчости М. Лисенка, то тепер, з майже столітньої історичної перспективи, після

---

[26] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики.— Москва, 1975.— С. 90.

[27] Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу.— К., 1997.— С. 8.

[28] Див. про це докладніше: Козаренко О. Вплив поетики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1996.— Т. CCXXXII.— С. 112—125.

необхідного акту „відчуження“ стосовно залишених ним композицій, остаточного виявлення основних тенденцій у розвитку Лисенкових ідей стало зрозумілим, що часто закидувана гетерогенність (еклектизм чи навіть епігонство) його музичної мови не є насправді властивістю вислову композитора, а йде від повного нерозуміння критиками природи Лисенкового музичного комунікату, гостро відчутої композитором історико-контекстуальної зумовлености модерного типу вислову[29]. Особливо тепер, на тлі естетико-стильової „всеядности“ постмодернізму щораз більше проступає дивовижна єдність та цільність творчого методу М. Лисенка. Так звані слабкості його музики стали ознакою її „сили“, актуальности в нових умовах, бо, не цураючись численних алюзій, реплік на широкий спектр „чужих“ авторських мов, М. Лисенко усе ж творив *власний мовостиль*, пронизаний на глибинному рівні оригінальною творчою філософією.

Маємо перед собою дивний, уперше відкритий (передбачений) в європейській музиці саме М. Лисенком і притаманний українським композиторам усього XX ст. мовно-стильовий феномен, що цілком вкладається у дану Л. Плющем характеристику Шевченкового поетичного методу як „особливої“, неевклідової, динамічної, несталої гармонії“ різнорідних складових і разом з тим „щось цілісного, що серед [...] варіацій містить постійне, інваріантне, суто шевченківське [читай: авторське, а в нашому випадку *Лисенкове*.— *О. К.*] *єдине* слово, яке не можна визначити окремими його варіаціями“[30]. Цим об'єднуючим началом є засадничий принцип, закономірність-тенденція-логіка у зміні, накладанні, переплавленні композитором різних манер, яку можемо визначити як *мета* чи *полікультурний діалог* або *полілог культур* у Лисенковому мовному комунікаті. До осягнення такої якости музичного вислову композитор йшов упродовж усього творчого шляху: від композицій так званого лейпцизького періоду до масштабних вокально-інструментальних полотен (кантат „Радуйся, ниво неполитая“, „Б'ють пороги“), що стали вершинними у його доробку.

Якщо в невеликих фортепіанних творах — чи то в популярній баркаролі „Пливе човен“, чи в недавно віднайдених начерках п'яти п'єс з автографа 1878—1879 рр. — композитор свідомо обмежується *діалогом* з однією конкретно визначеною стильовою моделлю (шопенівською — у „Мазурці“, шуманівською — у „Гуморесці“, шубертівською — в „Експромті“), то у розгорнутіших композиціях частота змін мовно-стильових орієнтирів незмірно зростає, узгоджуючись із внутрішнім членуванням розділів форми твору, а в окремих моментах (переважно у завершальних розділах) — немов стискаючись у надщільних музично-інформативних згустках, де співдіє велика кількість таких семантичних „пульсаторів“, створюючи тонке мереживо значеннєвих нюансів, появу нових акцентів у розгортанні змістових рядів, що є ознакою *полілогу* у мисленні композитора.

---

[29] Звідси походить і ганебне, особливо серед сучасних українських дослідників та виконавців, недооцінювання творчости М. Лисенка, його ролі в українській музиці. Чого вартує, наприклад, такий „перл“ Вірко Балея: „Напрям Лисенка“ в українській музиці подібний до напряму іншого Лисенка (ганебного Трофіма Денісовича) у совєтській генетиці“? (Балей В. Доба Лятошинського: Лятошинський в контексті західноєвропейської музики // Матеріали конференції до 100-ліття Лятошинського.— Львів, 1995.— С. 9).

[30] Плющ Л. „Причинна“ і деякі проблеми філософії Шевченка // Сучасність.— 1979.— Ч. 3.— С. 9—10.

Зразком вільного перетікання поміж двома згаданими типами вислову у М. Лисенка (діа- та полілогу) є Соната ля мінор (тв. 16) для фортепіано. „Калейдоскоп" мовно-стильових моделей, до яких звертається автор у цій масштабній тричастинній композиції, достатньо розмаїтий: це Е. Ґріґ, Ф. Шопен, Ш.-К. Сен-Санс у сонатному алегро; Й. Брамс, П. Чайковський, Ф. Ліст в анданте; Л. Бетовен, Р. Шуберт, В. А. Моцарт, навіть Й.-С. Бах — у фіналі. Композитор немов окреслює межі музичного світу, в якому розгортається змістовна „фабула" твору. Причому М. Лисенку не йдеться про особливу оригінальність власних реплік на музику згаданих авторів — його завдання полягає у досягненні максимальної впізнаваности заявлених алюзій, щоб збудити у свідомості слухача якнайширші асоціативні ряди, які укрупнюватимуть, увиразнюватимуть семантику його власних музичних образів.

Так, однозначно читабельні фактурні та інтонаційні формули з Сонати Е. Ґріґа (у головній партії), балад Ф. Шопена (у зв'язковій партії, розробці першої частини) „працюють" передовсім з огляду на закладену в них енергію бурхливого розгортання-становлення, семантику „руху як такого", що точно відчуто і використано композитором для відтворення стихії нестримного звукового потоку, притаманного розгорнутій романтичній формі. Сформований автором узагальнений образ віртуозного європейського музикування вдало відтіняється легким етнохарактерним відсвітом побічної партії (з підкресленою плагальністю гармонічних супряжень у стилі П. Чайковського). Ще один „слід Чайковського" знаходимо у пристрасній патетиці середнього розділу Другої частини сонати (явна алюзія на драматичні сцени його балетів), обрамленої високою лірикою крайніх розділів у стилі споглядальних тем повільних частин сонат Й. Брамса, лірико-філософських образів Ф. Ліста. Та особливо сміливо (майже на межі автентичности, „авторськости" вислову!) „грає" мовностильовими блоками композитор у фіналі твору. Обравши узагальненою моделлю цієї частини форму рондо „Патетичної" сонати Л. Бетовена, підсилюючи таку слухацьку установку („горизонт сподівань") явними інтонаційними збігами власної теми рефрену з бетовенською, М. Лисенко, проте, уникає епігонства, долаючи „силу тяжіння" класичного зразка шляхом використання прийому „семантичного зсуву", що буде напрочуд популярним щойно через 100 років, у добу постмодернізму: вже другий епізод модулює з бетовенської у шубертівську емоційно-образну сферу (ніби наслідуючи модель фугато з фортепіанної фантазії „Мандрівник" Ф. Шуберта), а це у свою чергу викликає „мутаціювання" теми рефрену у третьому проведенні, вишукана хроматизація якої сприяє суб'єктивізації основного образу, несподівано виявляє семантичну спорідненість з психологізмом „пізнього" В. А. Моцарта, зокрема, темою рондо ля мінор (показовим є тональний збіг: М. Лисенко услід за В. А. Моцартом подібно використовує семантичний ресурс тональности). Кода фіналу ще далі відсуває „горизонт сподівань" слухача: блукання гармонічними лабіринтами на тлі витриманого домінантового органного пункту ніби вводить в емоційно-образну сферу „Хроматичної фантазії та фуги" Й.-С. Баха, щоб згодом „зависнути" у двократному „запитанні", відповіддю на яке є бурхливий низхідний пасаж, перерваний по-бетовенськи потужними акордами, що знаменують завершення твору.

Ще один зразок такого метакультурного полілогу демонструє М. Лисенко в завершальному епізоді (Grave sostenuto) кантати „Б'ють пороги",

у якій Шевченкові візії „золотого віку“ України (її майбутнього) знаходять у М. Лисенка „голосні і правдиві, як Господа слово“ мовно-музичні засоби. Так, ключове у цьому розділі слово „Слава“ викликає у мовній свідомості композитора цілий вихор алюзій, у яких відчуваються репліки до бетовенської „Оди радости“ з фіналу IX симфонії, прославних епізодів хорових концертів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Вироблений європейською традицією комплекс характерних засобів (відповідні музично-риторичні фіґури, типи хорового викладу, способи інструментування) одразу залучаються М. Лисенком як випробувана модель комунікації, що завдяки своїй стовідсотковій „впізнаваності“, потужності шлейфу суто музичних асоціацій поглиблює розуміння Шевченкового тексту, надає універсальности (зрозумілости у європейському контексті) тим національним цінностям (українській думі, пісні), які поет проголошує „Славою України“. Її „марево“, відтворене кантовим триголоссям у партії сопрано на словах „Слава не поляже“ (висока теситура сприймається як обіцянка неземного раювання у майбутньому, підкреслена срібним мерехтінням тремоло Triandolo), немов знаменує зупинку-повернення колеса часу, вхід у зону метахроносу із суміщенням у ньому кількох історико-стильових блоків. Тут співіснують лапідарна виразність інтонаційних побудов славильних кантів із немов карбованим простою (Т-Д) гармонічною вертикаллю кожним словом; канонічна імітація (на словах „Наша дума, наша пісня“) як ознака „книжности“, „любомудрія“ українського музичного бароко; ексцелентування-розспівування слів на основі фіґури „circulatio“; імітація в оркестрі стилю гри „кларіно“ на натуральних мідних духових інструментах (особливо виразне в оркестровій редакції В. Барвінського); несподіване бетовенське (як у коді фіналу IX симфонії) завмирання звучности перед останньою хвилею розвитку, що приведе до остаточного утвердження „Слави“ на тлі потужних „золотих ходів“ у мідних та ударних інструментів. Цей блискучий зразок Лисенкового полілогу свідчить про глибоку вмотивованість задіяння композитором різних мовно-стильових кодів, викликану пошуком суто музичних засобів-відповідників для випуклої подачі поетичного слова.

Віднайдений М. Лисенком на шляхах полістильового синтезу модерний тип музичного вислову, заснований на творенні образу через узагальнення у певній мовно-стильовій моделі, віртуозній „грі“ цими моделями, вільному ширянні композитора у Часі-та-Просторі культури у пошуку відповідника для втілення власних ідей, є не просто частковим композиційним прийомом — це *філософія творчости* Миколи Лисенка, що стала узагальненням попереднього національного мистецького досвіду і була розвинута його спадкоємцями: від К. Стеценка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського до В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та інших. Коли простежити консеквентне застосування подібних комбінаторно-монтажних принципів композиції у текстах „Хустини“ Л. Ревуцького, „Заповіту“ С. Людкевича — і в останніх симфоніях В. Сильвестрова, „Мойсеї“ М. Скорика, стає зрозумілим, що М. Лисенку вдалося відшукати концепцію розгортання національних звукових архетипів, зосереджених у музичному фольклорі, в щораз змінних естетико-стильових умовах артифіційної музичної творчости.

Українські композитори XX ст., йдучи за М. Лисенком, немов випробовували „ресурс міцности“ національної музичної інтонаційности у нових

(часто проблемних) контекстах, пропонуючи оригінальні етнохарактерні шляхи розвитку глобального музичного філогенезу (як-от „нова фольклорна хвиля" 1960-х років, неоромантизм 1980-х тощо), розширюючи тим самим обсяг національної музичної ідеї. Виростаючи з неї, Лисенкова творча філософія стала водночас способом її вияву-екзистенції в артифіційній площині. Окрім композиторських специфікацій, національна музична ідея передбачає й адекватну виконавську артикуляцію. І тут, у царині формування українських виконавських шкіл (диригентської, хорової, вокальної, фортепіанної), М. Лисенку також вдалося покласти наріжний камінь, що став основою творчости О. Кошиця, Д. Котка, П. Муравського, А. Лисенко, О. Криштальського, М. Крушельницької та інших*.

Отож можна стверджувати, що Миколі Лисенку — фольклористові, композитору, виконавцю вдалося сформувати універсальне розуміння трискладової природи національної музичної ідеї в єдності національного звукового ідеалу, „згорнутого" у фольклорі, концепції його вияву в модерних умовах, що становить поетику композиторської творчости та етнохарактерного виконавства як способу артикуляції — екзистенції національної музичної ідеї. Таке її розуміння, що стало основою Лисенкової філософії творчости, є актуальним для інших галузей мистецтва і має, очевидно, невичерпний потенціал у майбутньому.

* Вплив виконавської манери М. Лисенка на формування національного виконавського стилю — це проблема, що потребує окремого опрацювання.

Оксана ШЕВЧУК

МОТИВ СВЯТА У ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Об'єктом наукового інтересу в цій статті є музично-побутовий аспект життєдіяльности Миколи Лисенка. Спробуємо розкрити його внутрішній зміст, різноманітні форми вияву, простежити динаміку й характер розвитку на різних етапах життя й діяльности композитора через мотив свята[1]. Свято належить до однієї з найдавніших форм людської поведінки та ідеології, воно нагадує про давні містерії, світські й культові обряди, вибудовує уявлення про автохтонність власної культури та чужі напластування у ній. Наукова література послуговується цим терміном стосовно давніх святкових містерій античного світу — діонісійських у Греції, сатурналій у Римі чи середньовічних карнавалів.

Літературознавець М. Бахтін широко вживає терміни „праздник", „праздничность", „празднество". Під поняттям „праздничность" учений бачить „первинну форму людської культури"[2], яку не можна пояснити ні суспільною працею, ані потребою біологічного відпочинку. За визначенням М. Бахтіна, „свято завжди мало істотний і глибокий смисловий, світоглядний зміст"[3], тобто за своєю внутрішньою суттю воно обумовлюється духовно-ідеологічними чинниками та залежить від „світу ідеалів"[4]. Такий методологічний підхід до трактування поняття празника-свята дозволяє спертися на нього у розкритті зазначеної теми та побачити у ній побіч загальноприйнятих ознаки етнопсихологічного і художньо-естетичного значення, виокремити певні наперед усталені норми культурної поведінки, її емоційно-настроєвий лад, змістово-образне наповнення і т. ін.

Щоб розкрити різні форми вияву музично-побутового аспекту життєдіяльности М. Лисенка у контексті родинного, громадського і загальнокультурного життя, систематизуємо наявний фактаж за двома ознаками з огляду на соціально-станове життя (музичний побут у поміщицькому середовищі) та суспільно-громадське життя (український компонент як стиль життя, ідеологічна константа, спосіб мислення, цілеспрямованість).

---

[1] Під словом свято слід розуміти те саме, що празник: „Празник — це день чи дні, певним чином відзначувані звичаєм або церквою". Див.: Великий тлумачний словник сучасної української мови.— К., 2003.— С. 918.

[2] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.— Москва, 1990.— С. 13.

[3] Там само.

[4] Там само.— С. 14.

Перша ознака стосується полтавського та харківського періодів життя митця, друга — київського, який у свою чергу поділяється на два відтинки: короткий, студентський — від 1860 до 1869 р., та основний, що репрезентує М. Лисенка як композитора, виконавця-піаніста, хорового диригента, педагога, етнографа та громадського діяча.

Становий аспект торкається соціального статусу середовища, з якого вийшов М. Лисенко, і давнього родового коріння сім'ї композитора, що має козацько-старшинське походження, а отже, відбиває особливості і специфіку економічного, політичного і культурного життя Лівобережної України другої половини XIX ст.

Поміщицьке життя — це і відповідний соціально-майновий статус громадян, і певний стиль, штиб та етикет, які виробилися упродовж тривалого процесу господарювання у дворянських маєтках України. Це певний тип звичаєвої культури, святково-дозвільні форми якої визрівали під впливом освітньо-виховного вишколу, здобутого у містах, що у свою чергу базувався на сплаві культурних чинників російського і західноєвропейського характеру вже з кінця XVII ст. та попри усі національні утиски не міг уникнути українізмів місцевого характеру. Економічно безжурний спосіб життя поміщиків залишав багато часу для різноманітних розваг, і однією з найпоширеніших серед них було гостювання та приймання гостей у власному маєтку. Такий спосіб життя давав привід для розвитку різних форм проведення побуту, у тому числі його музичного облаштування в умовах салону чи на повітрі з урахуванням вікових особливостей його учасників, естетичних запитів господарів і гостей тощо.

Дитячі роки М. Лисенка минали у „вишуканій аристократичній обстановці: чиста французька мова, вишукані манери, танці, уміння невимушено триматися у вітальні" і обов'язкова гра на фортепіано[5]. Хорошою піаністкою була мати М. Лисенка, колишня вихованка дівочого Смольного інституту у Петербурзі. Добре володіла грою на інструменті дружина дядька по матері Булюбаша. Батько Віталій Романович — військовий — служив у кирасирському полку недалеко від Кременчука і мав певні сентименти до української культури: не цурався пісень, бувало, музикував на фортепіано. Матері М. Лисенка як полковій дамі присилали на іменини полковий оркестр. Малий Миколка, буваючи на різних святкових військових „смотрах", виніс враження про „алюри", „галопи", „марші" і туші[6]. Спілкування хлопчика з мамою велося російською та значною мірою французькою мовами; до нього була приставлена строга французька бонна, яка шліфувала виховання дитини у європейському дусі. Курс на панське виховання, започаткований у дитинстві, був продовжений і в юнацькі роки.

Типовою формою поміщицького побуту були бали. Цей аспект великосвітського життя знайшов чи не найповніше відображення у белетристиці, мемуаристиці та романістиці XIX ст. Різноманітні за описом, драматургією, сценаріями, інтригами, вражаючі за своїм зовнішнім багатством і блиском, бали, з одного боку, віддзеркалювали світлі почуття й емоції присутніх, а з другого — ототожнювалися з марнуванням здорових моло-

---

[5] Старицький М. До біографії М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.— С. 10.

[6] Там само.— С. 73.

дих сил, зі снобістським і деморалізуючим за своєю суттю типом людської поведінки, чужим і ворожим, зокрема, людині з народу (згадаймо Шевченкові інвективи з цього приводу у поезіях „Огні горять, музика грає", „Княжна" та інших).

Наукове тлумачення цій формі світського життя XIX ст. дав учений Ю. Лотман у працях, присвячених російській дворянській культурі того часу[7]. Трактуючи бал як „тип соціальної поведінки всередині дворянської культури", він означив його „галуззю невимушеного спілкування, світського відпочинку, місцем, де межі службової ієрархії послаблювались"[8], а також „галуззю суспільних представництв, формою соціальної організації однієї з небагатьох форм дозволеного в Росії"[9].

Приводом для балів у Лисенковому оточенні слугували родинні події (іменини, одруження, бенкети, звані обіди), відзначення Різдва і Великодня, на які з'їздилися родичі, сусіди, приятелі, свояки тощо. Так, обов'язковими учасниками таких зборів були Магденки, Стороженки, О'Коннори, Остроградські, Булюбаші, Лисенки, Ілляшенки тощо. Про великосвітський салонний побут часів дитинства М. Лисенка не маємо багато свідчень, але відомо, що на них не обходилось без фортепіанних соло його матері з п'єс французьких композиторів, виконувались салонні романси, звучав полковий оркестр або кріпацький булюбашівський. Обов'язковим атрибутом таких балів були танці, які вважалися організуючим стрижнем вечора, „задавали тип і стиль бесіди"[10]. За дитячих років Миколи зазвичай танцювали європейські танці: полонези, вальси, польки, кадрилі. Невипадково перші спроби компонування музики майбутнім композитором були своєрідним віддзеркаленням у мініатюрі тих світських забав. Це полька, написана ним у дев'ятирічному віці і тоді ж видана батьком, а також вальс.

Салонно-романтичний шик, як і сентиментально-елегійний тон, дав про себе знати також у спільному музично-поетичному опусі під назвою „Мадригал" гімназистів М. Лисенка і М. Старицького, закоханих в одну панночку[11]. Цей мадригал було переписано, відповідно розмальовано віньєткою і в згортку зі стрічкою вручено укоханій богині та виконано М. Старицьким з музикою М. Лисенка (тоді Микола навчався у 6 класі, а Михайло у 7-му). Це був жест гарячої юности і шляхетного панського виховання.

За свідченнями М. Старицького, М. Лисенко не залишив жодного твору, написаного у віці до 14 років, крім згаданих композицій, зате в час навчання у пансіонатах Києва та Харкова багато імпровізував і головно на танцювальній основі. „На всіх вечорах і раутах,— згадував М. Старицький,— Лисенко був найприємнішим і найдорожчим гостем: він зачаровував товариство своєю концертною грою, з охотою сам танцював і грав для танців; відзначався, крім того, заразливою веселістю і полонив панночок, крім гри, своєю плеканою красою"[12].

---

[7] Лотман Ю. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII—XIX века).— Санкт-Петербург, 1997.

[8] Там само.— С. 91.

[9] Там само.

[10] Там само.

[11] Старицький М. До біографії М. В. Лисенка.— С. 28.

[12] Там само.— С. 24.

Приділяємо увагу цим, здавалось би, незначним дрібничкам тому, що в цей час музичні заняття М. Лисенка були поставлені на вельми серйозну основу. У Харкові з ним працював один з найкращих педагогів Н. Дмитрієв, а також чех Вільчек, і юнак чудово виконував твори В. А. Моцарта, Л. Бетовена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста. Він грав у приватних камерних вечорах як соліст і в ансамблях, у багатьох домах і уславлених музичних салонах Харкова. Якщо ці види музикування збагачували і шліфували його виконавську майстерність, то на компонування музики вони не мали жодного впливу. Ті незначні композиторські спроби були даниною побутовому музикуванню в умовах поміщицького салону. У зрілому віці ця салонність набуде викінченого стильового означення і художньо-естетичного забарвлення у камерно-інструментальній музиці митця, а в останньому творі — опері „Ноктюрн“ — знову оживуть картини поміщицького побуту і стануть виявом ностальгії за отим далеким старосвітським, але таким незабутнім і жаданим.

На щастя, це був лише один бік тодішнього світського життя М. Лисенка — бурхливого і приємного, якому все ж таки не вдалося повністю затінити інший, що також мав місце у родинних традиціях Лисенків. Правда, серед перших записів М. Лисенка опинилися пісні-романси, які були у побуті найближчого оточення хлопця, і він записував їх від „знайомих пань, панянок, панівень або навіть покоївок“, наприклад, „Там, де явір круто в'ється“, „Чи я в лузі не калина була“, „Дівчино, рибчино, серденько моє“, „Баламуте, вийди з хати“ та інші. У цьому контексті характерним є зізнання М. Старицького у тому, що, маючи гарний баритон, бувало, виконував у салонах жорстокі романси[13]. До цього ж мемуаристика, твори серйозної і популярної літератури, пісенні збірники того часу свідчать про популярність у музичному побуті поміщиків, студентів, відтак чиновництва російських і французьких романсів[14]. Отже, у цей період життя для М. Лисенка визначальною була культурна атмосфера панського побуту, особливості великосвітського виховання, натомість побічні враження народного характеру становили поки що лише фраґмент іншої картини.

Втілення мотиву свята в аспекті суспільно-громадського життя М. Лисенка простежується крізь призму етнонаціональних, етнопсихологічних та релігійно-побутових ознак. Не відрікаючись від свого аристократичного минулого, композитор на початку київського періоду життя помітно еволюціонує — демократизується його світогляд, окреслюються цілком нові життєві орієнтири, і що найважливіше — відкривається український культурний простір, який потребує колосальної праці, розуму і таланту багатьох в умовах постійної протидії офіційній суспільній думці. Не зійде він з цього курсу до своїх останніх днів. Непомітно довкола М. Лисенка формується основний кістяк культурного оточення, також настроєний на українську хвилю.

Проукраїнські симпатії М. Лисенка, що зміцніли саме у цей період, не були надбанням лише київського життя. Цьому сприяли, як відомо, укра-

---

[13] Старицький М. До біографії М. В. Лисенка.— С. 27.

[14] Див.: Песни, бывшие наиболее в ходу между студентами Харьковского университета в 1840 годах, русские и латинские, последние с русскими переводами в стихах, с нотами для пения с аккомпанементом на рояле / Собрал и издал студент того времени Вл. Александров.— Харьков, 1891.

їнські настрої і погляди, винесені ще з дому, де вони в побуті підтримувалися окремими колоритними особами в родині або навіть різко демонструвалися усупереч заведеним у поміщицьких колах порядкам (тітка-бабуня Марія Василівна Булюбашева та дядько Олександр Захарович Лисенко). Крім того, ніколи не можна ігнорувати впливу українського села, що в ті часи, за словами Олени Пчілки, „зберігало свою подобу" і було живою мовною, музичною і звичаєвою стихією. Усі ці фактори поступово входили у свідомість молодого чоловіка, коригували, перебудовували і відповідним чином настроювали його професіональні й побутові культурні уявлення та запити.

Переїзд М. Лисенка до Києва з його бурхливим суспільним життям напередодні скасування кріпацтва лише прискорив ці процеси. В умовах гостро актуальних дебатів на тему польсько-російсько-українських історичних стосунків щораз нагальнішою стає необхідність визначитися у національному питанні. Він робить перші кроки у цьому напрямку: засідає за вивчення української мови, разом із М. Старицьким починає працювати у студентському гуртку над збиранням матеріалів до українського словника; для зовнішнього демонстрування своїх тодішніх настроїв справляє український національний одяг на будень і на свято[15]. Нові і серйозні починання на вістрі загостреної суспільної уваги до народницької проблематики починають доповнювати не менш нові форми світського молодіжного побуту — так звані вечорниці. Одну з них влучно і дотепно описав М. Старицький. Український одяг і мова були законом для кожного відвідувача цих вечорниць, і „за кожне порушення такої умови стягався штраф, який поступав у видавничий фонд". Також „усі страви і напої були національні". Те саме стосувалося і музично-танцювальної основи: „з іноземних допускались лише полонез і кадриль, інші ж танці були народні: козачок, горлиця, вальс-козак і метелиця. От і для цих всіляких танців і створював Лисенко свою чудову в народному стилі музику [...] Він взагалі був душею товариства і вносив у нього щирість захоплення — і своєю запальною веселістю, і своєю чудовою грою, і навіть своїми старанними танцями"[16].

Цікаво, що цей ентузіастичний, артистично обставлений та ідейно піднесений збір спочатку молодих людей, відтак старших громадян разом з молодими — а такою була настанова Лисенкового покоління — зберегли композитор і його оточення до останнього подиху.

За своїми творчими інтенціями і громадським покликанням М. Лисенко належав до двох кіл інтелігенції. З одним його в'яжуть музично-професіональні інтереси, що сприяє реалізації його виконавських можливостей, з іншим, кількісно потужнішим,— проукраїнські настрої, симпатії, власне, культурництво і весь обшир життя, діяльности і творчої праці. Усі його творчі спроби, викликані словом, образом і національною тематикою — оцією „хахлаччиною", як не раз з прикрістю чув він від досвідчених і справжніх музикантів-професіоналів, приміром, членів ІРМТ, могли, як йому самому здавалося, бути зрозумілими і осягненими лише тим, іншим, оточенням — людьми, спорідненими духом, а не ремеслом. Звідси вірність і самовідданість ідеалам свого товариства, але водночас початок

[15] Старицький М. До біографії М. В. Лисенка.— С. 38.
[16] Там само.

самообмежености, самоізоляції і законсервованости. „Кожна його нова річ,— писала Л. Старицька-Черняхівська,— викликала й цікавість, і захват у своїх колах, але то були кола аматорів-дилетантів, прихильників...“[17] Правда, як не парадоксально про це згадувати, але перша постановка опери „Різдвяна ніч“ у Київському оперному театрі 1874 р. відбулася, за винятком вокаліста-професіонала Габеля, силами оцих аматорів-любителів, що не завадило професіональним слухачам дати високу оцінку опері і таланту її автора![18]

Ось це товариство сучасників-однодумців, ідейних прибічників, співавторів його опер, авторів поетичних перекладів, перших порадників, помічників, слухачів, поціновувачів творів митця, учасників його хорів, для яких усе, що робив М. Лисенко, відповідало власним інтересам і переконанням, ставало учасником музично-побутових святкових імпрез, раутів з нагоди тієї чи іншої події: мистецько-культурної, суспільно-громадської, домашньої, до дат неписаного національного календаря, у якому Шевченкові роковини стали обов'язковою традицією, де, нарешті, святкування Різдва і Великодня вважалося невід'ємною частиною святкового побуту. Такі події давали привід для безлічі зборів: у світлиці, громадській установі, на спеціальних журфіксах (дні, визначені приватною особою для неофіційних прийнять, вечірок, музикувань). Такі дні існували, скажімо, у М. Лисенка, М. Старицького, М. Костомарова, А. Юркевича, Русових, М. Грушевського, О. Лазаревського та багатьох-багатьох інших. Коли М. Лисенко опинявся у центрі такої події, від нього, звичайно, очікували її певного музичного забезпечення. Якщо у поміщицьких салонах не прийнято було співати хором, то, скажімо, під час різних громадських вечірок та зборів товариство заслуховувалося співами Лисенкового хору. Сам М. Лисенко любив музикувати разом з О. Русовим, який чудово виконував його романси та обробки народних пісень.

На таких вечірках було багато приємних несподіванок, імпровізацій, різноманітних витівок і втіх, тобто вони відзначалися відкритим демократичним характером і особливою товариською згідливістю, виразним українським почерком як за настроєво-психологічним закроєм, так і жанрово-музичним окресленням.

Доброю ілюстрацією щойно висловлених сентенцій є спогади про розвагу-вечірку, влаштовану щасливою українською громадою з нагоди знаменитої постановки Лисенкової „Різдвяної ночі“ у Київській опері 1873 р. Вечірка відбувалася у складку в школі танців. „Виконавці, солісти й хор мали на собі ті самі костюми, в яких були на сцені. До танців грав на ф[ортепіа]но Вуїч“*. Після безперервної двогодинної гри його за інструментом замінив М. Лисенко, якого присутня молодь попросила заграти кадриль. „І він заграв експромтом кадриля [...] з мотивів „Різдвяної ночі“...“[19] До речі, цікаво, що сама ідея створення „Різдвяної ночі“ належала, якщо вірити спогадам Люція Кобилянського, „декому з старих та з моло-

---

[17] Старицька-Черняхівська Л. Спогади про М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— С. 314.

[18] Там само.— С. 225.

* Микола Вуїч — студент, учасник хору М. Лисенка 1870-х років і добрий піаніст.

[19] Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— С. 225—226.

дих громадян", тобто „надумали впорядкувати під час свят український хатній спектакль"[20]. Задум був викликаний тим, що молодь, яка входила до Лисенкового хору (тоді, на початку 1870-х років, це було хорове товариство на зразок Gesangferain'ів), від'їздила на канікули додому — на села, і цю відсутність необхідно було чимось заповнити. Обрали Гоголеву „Ніч проти Різдва". Що з цього вийшло, знаємо зі спогадів Л. Кобилянського, Олени Пчілки, М. Старицького та інших.

Святкування Шевченкових роковин описано багатьма представниками української інтелігенції (йдеться про тему, якій присвячено безліч спогадів, цікавих описів, розкиданих по різних джерелах, які в разі їх зібрання, відповідної систематизації і упорядкування дали б цікавий матеріал для осмислення). Так, зі спогадів про М. Лисенка відомо, що часто доводилося відзначати цю дату потайки, і збиралися для того „в дальніх кутках Києва або в якомусь глибокому дворі", бувало, прикривалися чиїмись фіктивними іменинами. У 1890-ті роки Шевченкові роковини почали святкувати легально.

Якраз до цього періоду належить талановитий опис святкування Шевченкових роковин Валерією О'Коннор-Вілінською[21]. На початку 1890-х років М. Лисенко зі своїм хором збирався у залі „Мінеральних вод" — залі „Качали"*, де і відбулося Шевченкове свято. В описі читаємо: „Поставили естраду, довгі столи до вечері, накриті білими настільниками; більша частина присутніх в українських убраннях"[22]. До речі, на цьому святі була Олена Пчілка у своєму чудовому волинському костюмі, у якому вона зображена на часто ілюстрованому фото та у якому вона красувалася на титульній сторінці видання „Українські взори". Тобто видно, що витримується певна естетика облаштування святкової події, проглядає відповідна українська тенденція. Оскільки свято було приурочене народженню Т. Шевченка, то дозволялося танцювати. Ось як описує В. Вілінська танці: „Микола Віталійович заграв козачка. Поважний педагог Лубенець** пішов з Варварою Семенівною Житецькою в танець [...] Вона дріботіла по-селянському, а він вибивав закаблуками і навіть пускався навприсядки. Молодь підбадьорувала їх оплесками.

Але хотілося подивитися на справжній танець, і всі кинулися до Садовського [...] Садовський повів своїм козацьким поглядом і вигукнув: „Хто ж стане зі мною?" Виступила Маруся Старицька в розкішному українському вбранні, в червоних чоботах, і поплила, як лебідь по воді. Вона танцювала дуже гарно з різноманітними відмінами, легко, виразно.

Після такого козачка ніхто не наважувався наслідувати їх, і перейшли на світові танці. Потім співали хором, бавилися і вечеряли..."[23]

Приводом навіть для скромних святкувань — частувань чаєм, були також рядові співанки хору М. Лисенка у залі В. Качали. Дівчата, які порядкували за столом, за наказом маестро мали „прибиратися в украін-

---

[20] Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка.— С. 217.

[21] О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі // М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— С. 363.

* Качала Володимир — інженер, власник підприємства „Мінеральні води" у Києві.

[22] О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі.— С. 363.

** Лубенець Тимофій Григорович (1855—1936) — український педагог і діяч народної освіти.

[23] О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі.— С. 364.

ське вбрання“[24]. Тоді хор М. Лисенка складався зі студентів університету, семінаристів і панночок. „Там,— згадує В. Вілінська,— провадили і принципові балачки, і пустощі, і залицяння [...] Багато виробилося тут політичних і громадських програм. Почували себе вільно“[25]. Наступні артистичні подорожі М. Лисенка у 90-ті роки — на початку XX ст. по Україні не відміняють, а зміцнюють уже вироблені традиції молодіжних святкувань — розваг на українській національній основі.

Для з'ясування природи мотиву свята в життєдіяльності М. Лисенка важливо взяти до уваги також його релігійно-побутовий аспект. Про це читаємо у спогадах Олени Пчілки, у яких підкреслено: „Любив він [Лисенко] чисто обрядовий бік релігії християнсько-православної...“, тому „додержував святочні обряди, різдвяні, новорічні більше, ніж хто інший, свят „зелених“ і т. ін. На Різдво, на Святий вечір, у Лисенків бувала при вечері кутя й т. ін.

На Великдень так само пеклися в домівці [...] паски й все інше, належне по звичаю до сього свята.

Живучи в Китаєві поблизу монастиря, Микола Віталійович часто бував у церкві, слухав побожних співів на церковно-слов'янський текст, що здавався йому завжди дуже поетичним“[26].

Відтак у Лисенків завжди постили перший і останній тиждень Великого посту[27]. В. О'Коннор-Вілінська дуже детально, з увагою до окремих дрібниць і нюансів описує сценарій святкувань і підкреслює, що родина М. Лисенка ходила до церкви, знала відправи і спів. Дуже ретельно готувалися до свят, у всіх домах прибирали великодній стіл. Молодь і дорослі дотримувалися певного стилю у вбранні: молоді дівчата, скажімо, першого дня були „неодмінно в білих сукнях“ або в українському вбранні[28]. У цей день притримуються загальнонародного христосування, „цілуються і старі, і молоді“. Звичайно, обов'язковим був збір гостей: за традицією, перший день — у М. Старицького, другий — у О'Коннорів, третій — у М. Лисенка.

Досі ми часто послуговувалися терміном „збір“ — і тоді, коли йшлося про світські приватні різновікові вечірки з камерним вокальним та інструментальним чи напівсалонним музикуванням (А. Юркевич* ще зберігав традицію класичних музикувань), і громадські вечірки в інтелігентських світлицях з нагоди певної української дати з запрошенням якогось незвичайного гостя (тут не бували концертуючі знаменитості, як у великосвітських салонах, а найчастіше бандуристи О. Вересай, О. Сластьон).

Сам термін „свято збору“ і його глибинна змістова суть стали предметом наукового дослідження у праці К. Сосенка „Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера“[29]. У цих святах

---

[24] О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі.— С. 365.

[25] Там само.

[26] Пчілка Олена. Микола Лисенко (Спогади й думки) // М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— С. 162.

[27] О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі.— С. 360.

[28] Там само.

* Юркевич Андрій Данилович — учитель грецької мови в Другій київській гімназії, учасник хорів М. Лисенка.

[29] Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера.— Львів, 1928.— С. 175—206.

мотив збору має релігійне, суспільне (племінне), етнокультурне і етнопсихологічне значення. В українців мотиви племінний і християнсько-церковний переплітаються, але первісним був, звичайно, племінний мотив. Церква запозичила ідею свята збору і приурочила його другому дню Різдвяних свят.

Збір усієї родини на Святвечір, як і в церкві уночі після вечері, неписаний закон для старих українців, а в Галичині він досі має велику силу. Тому насамперед це „той зов душевний сильнійших індивідуально племен до самозбереження своїх релігійних, суспільних та господарських ідеалів та поклик до їх оборони спільними силами й засобами“[30].

Другий аспект розуміння свята збору українців випливає з його етнопсихологічних засад, і автор формулює його у терміні „безграничного українського альтруїзму“. Йдеться про ототожнення Різдва з українським ідеалом родинного щастя: гармонія, любов, святість та ідеальні стосунки оспівуються в староукраїнських колядках. На думку деяких учених, альтруїзм — це риса, властива найдавнішим пракультурним народам[31].

Отже, у такому трактуванні етнолога К. Сосенка ідея збору, як ідея консолідуюча, соборна, допомагає глибше підійти до бачення і розуміння святково-побутових візій М. Лисенка та його оточення. Аналогічне значення мало святкування Різдва і Великодня в радянські часи у Галичині.

Завершальну стадію у розгляді мотиву свята у Лисенків час становить період від 1895 до 1912 р. У міру зорганізованости і згуртованости української київської громадськости виникає можливість утворення певних цільових структур чи входження до вже наявних: маємо на увазі „Київське літературно-артистичне товариство“ (1895), „Боян“ (1905) та „Київський український клуб“ (1908—1912). Тут налагоджується проведення систематичних зборів, зібрань, конкурсів, вечорів, вечірок, дитячих ранків для дітей, власне танцювального дозвілля для молоді. Поряд з мистецько-концертними вечорами не останню роль у цьому відіграє музично-побутовий аспект. Його музичне облаштування, як і раніше, є у цілковитій залежності від М. Лисенка, але погоду робить і артистична молодь, яка не лише ініціює тематику музично-побутових вечірок, сценок, але й вдало режисерує і виконує їх. Ілюстрацією може бути влаштування „кабаре на актуальні клубні теми“[32]. М. Старицька в ролі славнозвісної співачки Б. (за сценарієм нібито запрошеної на той вечір) з її артистичними гримасами, викрутасами і зманіженими манерами, декольтованою сукнею і винятковими баранцями на голові та, найголовніше, з фальшивими „заводами романсу „Ой казала мені мама“ веселила присутніх незабутньо“[33]. Усі артисти, які виконували цю сценку, особливо старалися для М. Лисенка.

Власне кажучи, музично-побутовий аспект на цьому етапі життєдіяльности М. Лисенка зазнав своєрідного згортання і за своєю внутрішньою суттю набував ознак репризи. Минуле не давало йому спокою. „В музиці він все більше звертався до старовини,— писала В. Вілінська,—

---

[30] Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят...— С. 176.

[31] Формулювання К. Сосенка знаходять підтвердження у роботі В. Шмідта, В. Коппер-са (Völker und Kulturen.— Regensburg, 1925).

[32] О'Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі.— С. 376.

[33] Там само.

пригадував старосвітські романси і дуже тішився ними“[34]. Ці настрої, спогади з поміщицького полтавського життя тепер із помітним українським забарвленням вилилися у „Вечір старовинної музики“, що відбувся у залі Дворянського зібрання. М. Лисенко взяв у ньому участь.

Як на старовинній картині, ожила старосвітська вітальня з поважними шляхетними господарями і молодими панночками. Уголос зазвучали рядки з О. Марлінського*, а відтак стародавній вальс, який грали ще у Гриньках. Входять гості: полковник з харківськими паничами-студентами і співають старовинні романси „Густолиста кленова алея“, „Вечірній дзвін“, „Шумує дощ“, французькі пісеньки XVI ст. та інші. З’являються семінаристи від панотця і квартетом співають „Може ми, гості, вам надокучили“, нарешті пан-полковник виконує „Скажи мені правду, мій любий козаче“ і завершує „Тройкой“ під супровід гітари. Закінчувався вечір-вистава полонезом М. Огінського у виконанні військового оркестру та урочистою дефілядою пар виконавців через залу, фойє з поверненням на сцену. Це свято в серпанку ретро залишилося жити в останній опері М. Лисенка „Ноктюрн“. Вона — данина щасливій юності, молодості і цілій культурній епосі.

Таким чином, мотив свята як відображення щасливих дитячих і юнацьких років ніколи не зникав зі світовідчуттєвих орієнтирів митця, а доповнювався, видозмінювався залежно від контексту — суспільно-подієвого, персоніфікаційного, релігійно-побутового, конкретно-діяльного — набував відкритого демократичного характеру, де узгоджувалась побутова звичаєвість поміщицької старосвітчини з елементами традиційної музичної культури.

Об’єднуюча тенденція як вияв збору однодумців, консолідація навколо певної ідеї як її реалізація на основі згоди, домовлености і утвердження радісних гармонійних стосунків у родині, громаді, нації та здійснення їх власними зусиллями, творчими можливостями на основі вироблених народом традицій і звичаїв становили розуміння мотиву свята в інтерпретації та виконанні Лисенкового оточення.

---

[34] О’Коннор-Вілінська В. Лисенки й Старицькі.— С. 377.

* Марлінський О. (1797—1837) — літературний псевдонім декабриста і російського письменника О. Бестужева. Видавав разом з К. Рилєєвим альманах „Полярная звезда“. Автор агітаційних пісень та волелюбних творів.

Любомира ЯРОСЕВИЧ

ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНОГО СИНТЕЗУ В ЛИСЕНКОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
(Полемічний етюд на матеріалі солоспіву „Гетьмани...")

Поштовхом до висвітлення поставленої проблеми послужили думки „альтернативного" характеру, що належать яскравим представникам української музично-культурної спадщини.

С. Людкевич: „Ніхто так, як Лисенко не вмів підійти так близько до Шевченкового способу почування і бесіди [...] Музика до „Кобзаря" [...] творить єдиний в своїм роді приклад синтезу поезії і музики, в якому два народні корифеї подали собі руку в тісному душевному порозумінні. Такий синтез маємо хіба тільки у вагнерівських музичних драмах, де, однак, поезія і музика вийшли з одної індивідуальної творчості"[1].

С. Крушельницька: „Лисенко наш зовсім схожий з Вагнером, і не диво, що й в нас не всі його розуміють як слід!"[2]

М. Менцинський: „[...] у Вас слово, як у Вагнера разом з музикою говорить"[3].

А. Рудницький: „Найменш переконливі з Лисенкових пісень до „Кобзаря" є пісні епічного, балядового характеру. До них трудно було Лисенкові пристосувати його властиву методу творення: виходити від мелодійної інвенції й на створеній мелодії будувати ввесь твір [...] Це засадниче наставлення Лисенка [...] — формувати пісню тільки на мелодійній ідеї і їй підпорядковувати всі інші творчі засоби не відбилося корисно на просодії його Шевченкових пісень..."[4]

Наведені висловлювання наших славетних співаків-інтерпретаторів Шевченкових солоспівів М. Лисенка своєю виконавською практикою підтверджують слушність аналітико-теоретичних висновків С. Людкевича. І як дискусійна альтернатива сприймається процитована характеристика А. Рудницького, котрий уважає „властивою методою Лисенка" підставляти поетичний текст під попередньо створену мелодію.

---

[1] Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.— К., 1973.— С. 208—209.

[2] Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування: У двох частинах / Автор-упоряд. М. Головащенко.— К., 1979.— Ч. 2.— С. 189.

[3] Модест Менцинський: Спогади, матеріали, листування / Упор. М. Головащенко.— К., 1995.— С. 279.

[4] Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд.— Мюнхен, 1963.— С. 94—95.

Свою позицію у запропонованій полеміці постараємось визначити на конкретному прикладі. Це солоспів „Гетьмани..." з текстом, який розпочинає після вступних роздумів та Інтродукції четверту частину поеми „Гайдамаки" (1. „Галайда"; 2. „Конфедерати"; 3. „Титар"; 4. „Свято в Чигирині").

А. Рудницький усе ж таки відносить цей твір до „дуже вдалих пісень", хоч і не виокремлює його від названої „методи" творення вокальних інтерпретацій Шевченкової поезії.

Отож, звертаючись безпосередньо до предмета наших спостережень — жанрово-інтонаційного синтезування поетичного слова і його музичного втілення у солоспіві „Гетьмани...",— відзначимо спільність їх жанрової основи. Це, безперечно, елегія, зарівно літературний, як і музичний жанр з притаманним йому настроєм сумовитого спогаду, відтворення у пам'яті серця подій минулого. До безлічі змістових наповнень феномену елегійности належить і спогад про героїчні звершення народу, їх символіку та апелювання до тих чи інших асоціацій відповідної сфери.

Спершу розглянемо семантичне поле зачину наступного розгортання поетичного твору[5]. Уже двічі повторене звернення „Гетьмани, гетьмани..." містить багатогранну систему асоціативних сигналів читацького сприймання, серед яких домінантою є сфера героїки. Але тут же у тексті з'являється умова, здатна „похитнути" героїчну образність зачину: „якби то ви встали, встали подивились на той Чигирин..." І далі елегійність продовжує втручатися, „розмиваючи" героїку спогаду. Проте бажання згадати, ще раз захопитись тим прекрасним, що було в минулому, спонукує ліричного героя знову і знову відтворювати барвисті картини, які змальовують похід козацького війська, хоч і серед побутової ситуації базару. Але ж це військо — „як море червоне, перед бунчуками, бувало, горить",— отже, спогад емоційно активізується візією палкої червоної барви, а елегійність відступає на другий план сприйняття, тим більше, що саме тут героїка сягає кульмінаційного піднесення. Заклик зачину персоніфікується у портретній характеристиці: „...а ясновельможний на воронім коні блисне булавою — море закипить..." Героїчна символіка сягає апогею. Постає картина широкого степового простору, по якому „розливається" нездоланна козацька сила, що перед нею „лихо мліє".

Одначе саме тут різким контрастом вривається у розповідь жанрова метасистема елегійности. Мовне інтонування знакових фраз „Та що й казать? Минулося; А те, що минуло, не згадуйте, пани-брати...", втративши усяку героїчність, стає сумовито задумливим.

На цьому обривається поетичний текст, обраний композитором для інтерпретації. Таке його творче право на відбір фраґмента літературної основи. Тут знову згадаємо С. Людкевича і латинську фразу „Si duo faciunt idem, non est idem" (Якщо двоє творять те саме, це — не одне і те ж)[6].

У поетовій розповіді після гарячого спалаху почуттів з'являється споглядальність — роздум, чи варто торкатись болючого спогаду: „Та й що з того, що згадаєш? Згадаєш, заплачеш..."

---

[5] Див. також: Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка.— Тернопіль, 1999.
[6] Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко...— С. 133.

Композитор дещо інакше розставляє акценти, а як саме — запропонуємо своє розуміння Лисенкової інтерпретації „Гетьманів“. Чи справді, за Модестом Менцинським, тут „слово разом з музикою говорить“? Яким чином здійснюється жанрово-інтонаційний синтез поетичної й музичної образно-виражальних сфер у творі М. Лисенка?

Отож розгорнена фортепіанна прелюдія солоспіву створює семантичне поле, що у слуховому сприйманні викликає як звукові, так і зоровопросторові асоціативні картини, котрі у свою чергу є знаковими для історичної епохи їх побутування. Йдеться про мелодико-ритмічну і ладогармонічну образні структури. Фактура фортепіанної партії з її пасажним „зачином“ у висхідному русі через чотири октави з 32-ійковими ритмічними подрібненнями Quasi recitativo — це немов заплачка у кобзаревій думі. Подальше розгортання теми продовжує асоціюватись з переборами струн бандури у характерному обарвленні дорійського ре мінору, що в народній манері осцилює з паралельним мажором. Додамо ще й мелізматичні звороти, які тут радше підкреслюють віртуозність уявного бандуриста, ніж „додають жалощів“. Усе це логічно підготовляє урочистий заклик вокалу[7]: Maestoso, grave. Енергетика висхідної кварти (ля—ре), підкреслене акцентування подовженого верхнього звука, що й надалі сягатиме кульмінацій у високих регістрах мелодії, повільний розвиток (розмір $^6/_4$) і разом з тим структурна заокругленість початкової закличної фрази — це немов лейтобраз саме героїки спогаду в жанровому „підтексті“ елегійности. Він знову повернеться тими ж висхідними квартовими ходами у маршовості рухливої мелодії. Картину козацького походу динамізує фортепіанна партія зі стакатним „постукуванням“ тріолей у ритмоформулах розміру $^{12}/_8$. Саме тут і відкривається заявлений у прелюдії широкий степовий простір, де „військо, як море червоне“, підготовляючи урочистий вихід гетьмана: *tranquillo poco sostenuto* „...а ясновельможний на воронім коні *ff* блисне булавою...“ На цих словах лейтмотив героїки, у фортисимо, енергійним поштовхом 16-кового зачину, висхідною квартою підіймається до вершин усього мелодійного діапазону (до^1 — фа^1). Далі „з вогнем“ (con fuoco) у плавній метроритміці ($^6/_8$) козацьке море кипить і розливається „степами, ярами“ — це чергування лейтмотивних висхідних кварт, що вражаючою силою контрасту підготовляє раптовість „жанрової модуляції“. Ще раз, востаннє, тріумфує героїка: уже октавним висхідним ходом мелодії фортисимо лунає вигук „Лихо мліє перед нами“, але ж після залігованої з наступною чверткою ціла нота (ре^1) — фраза завершується спадною секвенцією чверток до тоніки *marcato* Ф.

Наступні, уже уривчасті, розділені паузами-зітханнями, навіть не аріозно-речитативні, але майже розмовні фрази вокали максимально стикуються зі словами поета: „Та що й казать?.. Минулося!“

І, насамкінець, кодальний висновок повільними сумовитими словами Adagio sostenuto piacevole Andante sostenuto проголошує: „А те, що минуло, не згадуйте, пани-брати...“ Альтеровані акорди домінантової групи помірно приводять до мінорної тоніки (ре). Особливо щемлива виразистість короткої п’ятитактової фортепіанної постлюдії: Піанісимо, *poco poco rall. e smorzando*, вона як відлуння прелюдії; спадним рухом тріольних по-

[7] Динамічні, агогічні та інші позначення наводяться за виданням: Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд.— С. 16—19.

штовхів з альтерацією четвертого щабля ре мінору немов довершує його дорійський „думовий лад“. Щораз нижче і тихіше заглиблюючись у спогад, звуки фортепіано узагальнюють недомовлене словами.

Мабуть, варто віддати належне думкам і Станіслава Людкевича, і Соломії Крушельницької, котрі збігаються з характеристикою Лисенкових вокально-інструментальних інтерпретацій поезії Тараса Шевченка, що належить Модестові Менцинському: „У Вас слово разом з музикою говорить“.

ВЗАЄМИНИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА З ІВАНОМ ФРАНКОМ

Вступні уваги

Нарис „Взаємини Миколи Лисенка з Іваном Франком“ Василя Витвицького, відомого музикознавця, композитора, громадського діяча, базується на документальному матеріалі — 20-річному (1885—1904) листуванні обох діячів української культури. Працю автор підготував у 1942 р. з нагоди святкування ювілею Миколи Лисенка у Львові.

За словами В. Витвицького, кореспонденція „поділяється щодо змісту на два окремі періоди“ — 1885—1887 та 1894—1902 рр.

Коло тем і проблем, порушених у листах, стосується найрізноманітніших ділянок тогочасного суспільно-громадського та культурно-мистецького життя по обидва боки кордону.

Перше знайомство І. Франка з М. Лисенком відбулось у 1885 р. під час його перебування у Києві. І в подальшому, як зазначає В. Витвицький, „однією з головних тем їх розмов і листування були питання українського музичного життя, зокрема галицького“.

Визначальним, що об'єднувало обох митців, було вболівання за шляхи розвитку рідного мистецтва, формування національного стилю, основним джерелом якого мала стати народна творчість, народна пісня. І в цьому М. Лисенко та І. Франко були одностайні. Тому, як пише В. Витвицький, „провідною думкою Франкових писань на музичні теми було прагнення вивести галицьке музичне життя з його вузьких рам. Франко один з перших у Галичині звертав увагу на потребу основного і всебічного пізнання українських народних мелодій, закликав записувати їх та студіювати“.

Високо оцінюючи авторитет І. Франка як письменника, вченого, громадського діяча, М. Лисенко через його посередництво намагався вплинути на творчість галицьких композиторів, застерігаючи їх від надмірного впливу „австрійської продукції“, через засилля якої „співають — та не своїм голосом“. Таким чином, він заохочував до вивчення багатьох джерел національного музичного фольклору.

І. Франко у статтях і рецензіях на музичні теми, які друкувалися в різних галицьких періодичних виданнях, постійно знайомив громадськість з творчістю М. Лисенка, наголошуючи на її національному характері та високому професіоналізмі. Це мало стати взірцем для українських композиторів-професіоналів. З цього приводу ділився своїми думками і в листах.

М. Лисенко у свою чергу цікавився літературною і видавничою діяльністю І. Франка, зокрема, у 1894—1902 рр. „головною темою їх листування була справа редагування й друку Кулішевих перекладів драм Шекспіра". В одному з листів М. Лисенко люб'язно просив письменника цим зайнятися.

Багато місця у листуванні відводиться оцінкам тогочасної суспільно-політичної ситуації, проблемам освіти, культурно-мистецьких процесів. Значна увага приділяється популяризації та виконанню творів М. Лисенка як на східних, так і на західних теренах України.

Нарис В. Витвицького на прикладі близьких особистих і творчих стосунків між Миколою Лисенком та Іваном Франком розкриває одну з цікавих сторінок вітчизняної культури.

Єлизавета ДЗЮПИНА

ВЗАЄМИНИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА З ІВАНОМ ФРАНКОМ*

Зв'язки Миколи Лисенка з галицькими українцями почались рано, ще в часі його переїзду з Києва у Ляйпціґ у вересні 1867 р. З років перебування в Ляйпціґу (1867—1869) починається його жива кореспонденція з представниками тодішнього культурно-громадського життя у Галичині[1]. Широкі кола галицького громадянства запізнались з ім'ям М. Лисенка як композитора у 1868 р., коли на концерті в честь Т. Шевченка виконано „Заповіт" з музикою М. Лисенка[2]. Цей твір, написаний на прохання львівських громадян, був першим українським оригінальним твором М. Лисенка. У 70-х роках XIX ст. були вже відомі у Галичині Лисенкові збірники народних пісень, які він видавав у Ляйпціґу. Тогочасна львівська „Правда" часто інформує своїх читачів про творчість М. Лисенка, пише про його композиторські плани, між іншим, про музику до „Кобзаря"[3].

В історії культу М. Лисенка у Галичині дуже помітна була його біографія, надрукована у п'ятому числі львівського місячника „Світ" з датою „10. мая 1881 р." На першій сторінці вміщений портрет з підписом „Миколай В. Лисенко", на наступних надруковано доволі обширну біографію і докладний перелік Лисенкових творів, написаних до 1881 р. Редакторами „Світу" були Іван Франко та Іван Белей, тож вміщення в ньому згаданої біографії можемо вважати за першу основу для пізнішого нав'язання взаємин між М. Лисенком і І. Франком.

Лисенкова біографія у „Світі" появилася з широким вступним словом від редакції, яке наводимо тут повністю:

„На сей раз подаємо нашим читачам портрет і житєпись одного з найсимпатичніших тепер у нас синів України — музиканта-компози-

* Передрук: Д-р Василь Витвицький. Взаємини М. Лисенка з І. Франком.— Краків; Львів, 1942.— С. 3—39.

тора Миколая Лисенка. Ім'я його стає у нас щораз більше звістним, а його утвори щораз більше любленими. Ніякий концерт русько-народний не обходиться без композицій Лисенка, бо вже й по многих руських домах як у Львові, так і по краю все більше й більше співаються і граються його утвори, особливо нашою молодежею, в котрій Лисенко має найщирійших і найгорячійших прихильників.

Надіємося, що, подаючи вперше нашим землякам портрет і житєпись Лисенка, вчинимо тим їм милу прислугу. Житєпись дістали ми з Київа від особи близько стоячої до Лисенка, він сам подав перелік утворів своїх музичних в порядку часової більше-менше їх появи. З сего короткого огляду утворів Лисенка бачим побіч плодовитости його талану ще й надовсе честний напрям його праці. Лисенко тепер якраз в силі віку і в силі буйного розцвіту свого композиторського талану. Його горяча любов до України — народа з його співом і музикою, його глибоке почитанє пам'яти кобзаря — Шевченка, наконец і його основне образованє в музиці,— наказують нам вірити, що Лисенко на поли музики ще багато потрудиться для слави України. Охоту і силу до дальших трудів кріпити буде в нім щира прихильність і признанє заслуженої його діяльности від всіх земляків, в тім числі і Галичан, бажаючих зросту і слави українській культурі".

Хоч у цьому вступному слові сказано: „Житєпись дістали ми з Київа від особи близько стоячої до Лисенка", і що він сам подав тільки перелік своїх творів, то в усному переданні і в деяких писаних замітках втримувалася думка, що стаття з 1881 р.— це автобіографія Миколи Лисенка. Згадку про це знаходимо у „Нарисі історії українсько-руської літератури" Івана Франка (Львів, 1910). І. Франко, згадуючи про видання „Світу" спільно з І. Белеєм, пише, що в цьому місячнику друкувалися також придніпрянці, „що швидко окликалися на наші листи" (С. 359). „Цінними вкладами в історію нашої літератури були автобіографія Івана Нечуя-Левицького, Миколи Лисенка та Олександра Кониського" (С. 360). Статтю у „Світі" з 1881 р. вміщує між писаннями М. Лисенка М. Костомаров у своєму бібліографічному покажчику музичної і літературної діяльности М. Лисенка (Кіевская Старина.— 1904.— Т. 84). Свої докази на те, що це була Лисенкова автобіографія, наводить Дмитро Ревуцький у праці „Автобіографії М. В. Лисенка"[4], пишучи вкінці: „Нарешті, сам М. Лисенко називав у розмові зі мною (1903 р.) статтю, вміщену в „Сьвіті", автобіографією".

Остаточне висвітлення цього питання дає рукопис статті з 1881 р., який зберіг у своєму архіві Іван Франко і передав до бібліотеки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Рукопис обіймає вісім листків паперу і має дату: Київ, 22 березня 1881 р. У ньому читаємо: „Шановна редакція часописі „Світ" жадала мати риси з життя д[обродія] Лисенка; так само й огляд творчої його діяльности. З переказу людей близьких до нього, теж від його самого, подаємо нижче біографічні начерти..."; „Складатель сього начерку дає дозвіл покористуватися ним, як шановний редактор знайде зручнішим"[5]. Свого підпису автор не поставив, однак порівняння письма цього рукопису з листами М. Лисенка стверджує, що він писаний тією самою рукою, отже, стаття у „Світі" з 1881 р. є, без сумніву, автобіографією Миколи Лисенка.

Порівнюючи її рукопис із надрукованою статтею, бачимо, що редакція скористала з дозволу автора і зробила численні зміни тексту.

Здебільша це чисто редакційні і мовні зміни (наприклад, замість „год“ надруковано „рік“, замість „допіро“ „лише що“ і т. д.). Інші зміни зроблені на те, щоб пом'якшити деякі думки композитора про себе; М. Лисенко писав про свої молодечі роки так: „Талану творчого не виявилося й трохи“ — у „Съвіті“ пропущено — „й трохи“. Деякі слова рукопису відчитано не точно або й зовсім пропущено. Ствердити, чи редакція статті і згадана вступна замітка вийшли з-під руки І. Франка чи І. Белея, не маємо певних підстав[6].

Як співробітникові українських часописів, І. Франкові доводилось самому писати й про деякі явища музичного життя, особливо про концерти пам'яти Т. Шевченка та про вистави українського театру. У його рецензіях знаходимо згадки і про Лисенкові твори. Так, ще в 1884 р. у рецензії з „Обходу XXIII роковин смерти Т. Шевченка“, І. Франко писав: „Не вдаючись в критику ані в огляд тої (музичної) части вечерка, ми піднесемо тільно загальний ентузіязм, який викликало вповні удачне відспіване огнистої і пориваючої композиції Лисенка „На прю“; пісня та, по музикальній части, єсть правдивим нашим гимном національним...“[7]

Особиста зустріч між М. Лисенком і І. Франком відбулася у 1885 р. під час поїздки І. Франка до Києва. Про цю поїздку писав І. Франко у своєму curriculum vitae у листі до М. Драгоманова так: „Весною 1885 р. я перший раз поїхав до Київа, старaючись склонити тамошних людей, щоби помогли заснувати нову часопись літературну. Головна користь з тої подорожі була та, що я пізнав людей...“[8]

З побуту І. Франка у Києві зберігся перший лист М. Лисенка до І. Франка, що його тут подаємо[9].

15 лютого 1885 р.

Шановний Добродію, пане Франку! Я навмисне заїхав довідатись, чи Ви сьогодня виїздете з Київа і був завіз Підручник співу за для шкіл народніх. Але зо слів Варв[ари] Ив[анівни][10] постеріг, що ще не сьогодня Ви тікаєте від нас. Ну, то коли ж? Будь ласка дайте звістку. Коли б нам побачитись, і я б Вам передав на руки ці матеряли, та ще де-що б сказав. У субботу, завтра я не вільний: перша в мене гуртова співка. Може б у неділю були ласкаві до мене?

Сповістіть з ласки

Ваш М. Лисенко

Якщо раніше виїздете, то забіжіть хоч серед дня, у 4 у 5-й годині, коли я вдома буваю.

У часі першого перебування І. Франка у Києві М. Лисенко записував з його голосу галицькі народні пісні. І. Франко проспівував ті пісні — очевидячки — з пам'яти і обіцяв, вернувши до Львова, переслати їх тексти. Ці пісні М. Лисенко вмістив у своєму „Збірнику українських пісень“. У четвертому випуску „Збірника“ є такі народні пісні, записані від Івана Франка: „Про Довбуша“ (з другим варіантом), „Ой там за горою, за кремінною“, „Плине качур по Дунаю“, „Жалі мої, жалі“, „Бескиде зелений“. Справи присилки текстів записаних пісень торкається лист М. Лисенка з датою 6 червня 1885 р.

6 червеця 1885 р. Боярка

Шановний Добродію, Пане Франко!

Користую шчасливою оказією привитати Вас щиро и нагадати Вам, шчо обіцянка за Вами, Добродію: текст до записаних пісень од Вас мені списати и з ласки переслати. Назви пісень Ви собі занотували у книжці, а текст мені тепера потрібен єсть.

Ми живемо літо родиною у Боярці, перша станція від Київа. Адреса моя: ст[анція] Боярка (Кіев[ської] губ[ернії]), дача священника Линчевского. Коли ж доведеться засилати текст пісень, то листуйте просто: Київ, Книжний Магазин Б. Корейво с передачею.

Як же, родимче шановний, ведеться Вам? Як Ваша справа, чи заживотіє скоро? Прислухаємось та сподіваємось. Боже поможи у добрім почині на користь родині!—

Може — ..., але тільки може й я прибуду сим літом до Львова, як що мені родинні обставини дозволять; бажалося б надзвичайно прийняти хоч сяку-таку участь в молодечій мандрівці, найпаче ж люд та країну побачити мені невідому і враз притяженне цікаву мені, интересну; може б що перепало й до теки етнографичньої.

Як що цій ґадці попайдує, то буду надзвичайне радий стиснути руку Вашу, земляче, а до часу поручаюся памяти Вашій. Щиро Вас шануючий

М. Лисенко

„Щаслива оказія", про яку на початку пише М. Лисенко, це переїзд знайомих людей до Львова, як це бачимо з листа, писаного двома днями пізніше.

8 червеця 1885 [р.]. Київ

Шановний Пане Йване!

На вздогін панни Доброграєвої й йійі товарища, студента Київ[ського] Университета, болгарина Спиро Гулабчева, шлю Вам цього листа з моєю карткою рекомендуючою до славного хорватського музики-етнографа, Кугача[11], задля передачи йійі панові Спиру Гулабчеву.

Тож з ласки віддайте [йо]му мою картку.

М. Лисенко

Як побачимо з подальших листів М. Лисенка і зі слів самого І. Франка, однією з головних тем їх розмов та листування були питання українського музичного життя, зокрема галицького. Впливові М. Лисенка треба приписати те, що І. Франко живо зацікавився цими питаннями, при різних нагодах говорив про це і старався навіть зі свого боку впливати на напрям творчости і діяльности галицьких музик. Спираючись на думки М. Лисенка, І. Франко сам проходить „азбуку" теорії музики, прочитує праці з історії музики та старається виробити собі на неї власний погляд. Провідною думкою Франкових писань на музичні теми було прагнення вивести галицьке музичне життя з його вузьких рам. І. Франко один з перших у Галичині звертав увагу на потребу основного і всебічного пізнання українських народних мелодій, закликав

записувати їх та студіювати. Він виступав проти надто однобічного культу музики Д. Бортнянського у Галичині і, врешті, проти плекання літератури так званих Liedertafeln. Ця література, писана для чоловічих хорів, поширилася з кінцем XVIII ст. у Німеччині. Вона мала за головну мету служити цілям товариського життя. На галицькому терені ці пісні стали спершу єдиними зразками, на основі яких композитори складали свої твори. Натомість М. Лисенкові, як і І. Франкові, важливо було, щоб цей рід музикування не став єдиним чи то головним виявом української музичної культури в Галичині. Цьому питанню присвячена цікава замітка, вміщена у львівській „Зорі", ч. 23, з 1885 р. Замітка додана до рецензії на дует Остапа Нижанківського „До ластівки". Автором обширної, але малозначної рецензії був Порфирій Бажанський, галицький композитор і музикознавець. Питання про вплив народної пісні на композиторську творчість П. Бажанський потрактував поверхово, пишучи між іншим: „Обєм народности в музиці єсть узкий. Композитор мало би що потрафив, тримаючись тісно обрубу народности". „Мила нам тота вузенька і тісненька одежинка народна, бож она нам рідна, дорога, бо она тулить нас до серця; однак она сама не вистарчає". До цієї рецензії Іван Франко додав замітку, яку наводимо тут повністю: „В[исоко]пов[ажаний] рецензент порушив тут, але не пояснив докладно дуже важне і цікаве питанє, важне для цілого розвою нашої музики. Що розуміє в[исоко]пов[ажаний] рецензент під „цікою народности" в музиці, а що під „стилем народним"? Докладна аналіза сего питання була б дуже пожадана, тим більше що доси майже вся наша галицька музика хорує на нерозумінє того питаня. Говорю се не з своєї власної голови, бо числю себе хоч і до горячих любителів, та все таки зовсім не до знатоків музики. Слова свої опираю на суді такого компетентного чоловіка, як славний наш композитор М. Лисенко, котрий по поводу квартету п[ана] Нижанковського „Гуляли" ось що між иншим пише:

„Є в тім утворі фрази музикальні приятні і нагадуючі подекуди народну фразу,— і в тім напрямі й треба б працювати, аби визволитись з пут німецько-чеської продукції, якою тхнуть всі майже закордонні утвори словянські. Тут криється головна хиба всіх складателів, а найголовніша хороба є в тому, що й Галичани простують сим фальшивим шляхом. У Вас усіх нема охоти до народної етнографії, нема захвату до безцінних перел народної устної музи... (Пропущено нечіткі слова рукопису). Она одна є оригінальна в строю, в складі, і нею лишень перенявшись, мож до якогось спасенного наслідку прибитись; інакше всі ті квартети... (Пропущено нечіткі слова рукопису). Они ухиляють людей од правдивого грунту творчості, не порушують жадної струни життя, всі вони мертві. Коли б замісць отих штучних квартетів взялись тямущі люде, та розібрали на 3—4 голоси щиро народні пісні Ваші, розкішні,— то то був би гостинець правдивий для Вашої спольщеної (під зглядом музикальним) публики, котру все тягне од свого рідного. А то всі Ваші складателі пруться в обійми тої музики найгіршого розбору, котра нового вже не проРече нічого".

Наводжу ті смілі слова не в суд или в осужденіє кому небудь спеціяльно, але бажаючи, щоб люде компетентнійші від мене обдумали їх, а в разі потреби, в докладнійшій дискусії пояснили сю справу"[12].

Прочитавши рецензію П. Бажанського, М. Лисенко написав І. Франкові листа, з якого бачимо, що М. Лисенко саме за посередництвом І. Франка старався впливати на галицьких композиторів. У вступі М. Лисенко дякує за надіслання обіцяних текстів народних пісень[13].

У Київі студня 8 1885 р.

Шановний Добродію, Пане Франко!

О та й подив же великий мене обняв, а враз і велика вдячність, коли я оце ненароком одібрав Вашого листа з цінним текстом. А то був уже залишив усяку надію. Та я добре тямив, що Ви оцими часами переживали тяжкі зли-години, та відай чи ще й доси викрутились, тож тим я особливо цінную Вашу присилку. В найближчім збірнику, який візьмуся видавати, я конче до своїх українських додам для знаемости публічної так оригінальні галицькі нар[одні] пісні.

Боже, Боже! Що там тієї штуки й науки ніби зїдено, коли прочитаєш оту рецензію п[ана] Бажанського. Крий мене святий, коли я гадавби лишень глузувати або що, и навіть прошу — благаю Вас ниже яким словом виявляти мою гадку, бо, що не кажіть, і він і його товариство любе, молоде, чуле, ентузіястичне, дають радість і надію на працю, на замилування своїм. Це треба піддержати всіляко, треба зогріти ласкавим словом, напутити, але крий Боже росхолодити. Ваші сердешні й ходять голубьята по стежці звуків, поезії; шукають, та не там; співають — та не своїм голосом. От неначе ксёндзи, що висловлюють високі речі про мораль та такимже ненатур[альним] тоном, що аж одбива, одгонить. Нема, нема у Вас реальної школи; без неї і в музиці, і в поезії Ви до віку будете не самими собою; все поневірятиметесь по задвірках найпослідущої австрійської продукції; колиб-то доброї німецької — сучасної (дарма, що вона чужа), а то тієї панславістичної бездарної мішанини, що вродилася на тлі німецько-польсько-чеської-melange культури. От уже ми — як не як — кудиж в кращих обставинах поводимось. Часи ці псевдоклассики ми вже не зазнаємо; у Вас же вона саме розцвітає. И тим гірше, що по-при цьому всьому у вас така чудова пісня народна. А рецензент розводить, що „мельодія" народна може надати тему за для вузького розвою. Е, голубе, не так міркуєш: переймися тисячами цих мелодій, та свою артиллерію знання й форми европейської до міста приклади; утвори ессенцію з усього, прольи свою власну индивидуальну творчість на кгрунті усього винесеного, вичитаного, перечуствованого, та тоді й жалійся, чи вузька, чи широка стежина тобі виникає з усього.

А то по шаблонах казенно-австрійських ходиш, свого біг-ма, нич не знаєш, а на долю ремствуєш.— Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець, а учитись музиці по великих зразках российської штуки ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюся, полюбуюся, в заласся впаду от сполуки чудової форми з чисто народ[ними] елементами у Глинки, Даргом[ижського], Римского Корсакова, Мусоргского, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках. У Вас цих зразків нема. Нема! У Вас або чудна (хоч і велика) німещина, або людово-поточна і теж не народна польщизна послугують за зразки; нема Вам у кого вчитись, нема до чого придивитись.— То хочаб же по сяких-таких українських зразках руководились, бо ці ж зразки суть продуктом оттакого реального відно-

шення до штуки і наслідком висліджування по тих великих зразках сусідньої і чистої славянської штуки. Хотів би, Добродію, дуже причинитись до помочи Зорі у такім напрямі, як ось ми з Вами розмовляємо, та й боюся обіцяти, бо загруджений такою силою роботи, що навіть творчості рідко коли віддаюся.— Як що трапиться змога, то — вірте слову — не піймуся на хитрощі, не залишу написати й відослати.

А тим часом, нехай молодики пишуть; хай пишуть, аби не спали, хай працюють, а чей виробляться, додумаються, як у кого горитиме талан, здібність, кибета. А про те треба б яким небудь способом прочитати йім „Руслана", „Жизнь за царя" — Глинки; „Русалку" Даргомижского, „Псковитянку", „Снігурочку" Корсакова; „Бориса Годунова" й „Хованщину" Мусоргского; (по части „Опрічники" Чайковского), треба б деякі твори Бородина — хоч би його симфонії простудіовати.— Біда ж, що далеко,— раз, а по друге, злидні, а це не аби яких і грошей коштує.

Та хоч би крім моїх збірників укр[аїнських] нар[одних] пісень вони придивлялися, як збірані й оброблені пісні великоруські у Балакирева, Корсакова, Чайковського; то може б и у самих оскома б набігла б зібрати і так музично упорядкувати.— А то щож справді кидатись у квартети сальонові (а все польська культура збива), коли під ногами нема кгрунту, на що опертись. Що ж ти нового скажеш, чим здивуєш, коли з здорового, свіжого джерела не напився, та ще й охоти не маєш?

Коли ж вганяємось за потужною національністю. Однаково не наздоженеш, бо та народність раніше жила, і не при таких сумних обставинах жила, мала змогу розвиватись. Он тепер вона і за Демократізм узялася, і на полі штуки відбивається од фальшивих стежок, якими до недавна простувала. А ти, вганяючись за дядьком, губиш по дорозі те, що мав би привластити, чим живитись.— Кинь усе те; роби по тиху діло; дарма, що з початку, зачинай з абетки, та не прися мерщій у дорослі люде, коли ще єси півпарубочим, бо тільки передражнюєш старших; собі ні слави, ні вжитку, а од сторонніх справедливий посміх.—

Провадьте, голубе, між своїми молодиками такі гадки: все шану, голос, вплив на йіх маєте. Верніть йіх до елементів, хай гризуть, товчуть свою абетку у штуці, та оглядаються на сусідство, котре вправді у цій справі, Боже, які кроки великі, шановні зробило. Бо инакше воріття не буде.

Накажіть мені зараз вислати „Гуцула" й „Гуцулку" поштою; я гроші теж вишлю[14].

„Кобзаря"[15] треба б розібрати гостро, бо це старші брали частку утворами, і народна пісня там в розкладі майже нічого не представляє, а все штучні квартети (!). А Бояна[16] я й в руках не мав. Напишіть, що коштує і де його здобути, зараз випишу.

Жінка моя дякує за память и теж щиро укланяє.

Щиро прихильний до Вас

М. Лисенко

У взаєминах М. Лисенка з І. Франком важливе значення мало знайомство і листування їх обох з Михайлом Драгомановим. У листах М. Драгоманова до І. Франка кілька разів згадується ім'я М. Лисенка, між іншим, згадується його лист від 4 (16) січня 1886 р., де М. Лисенко (М. Драгоманів зве його „Микола Musicus") гарячими словами закликає

М. Драгоманова не закидати й не цуратися праці „над народним матеріялом“. Кореспонденція М. Драгоманова з М. Лисенком велася не раз дорогою через Львів при посередництві І. Франка. У листі від 11 лютого 1887 р. І. Франко писав М. Драгоманову: „Лист Ваш Лисенкові вона [дружина І. Франка] передала, а для чого Л[исенко] Вам не одписав не знає. Л[исенко] збірається приїхати до Львова на концерт в память Шевченка, так тоді може й напише що небудь“[17]. У тому році писав І. Франко М. Драгоманову, що його листи старатиметься передати в Київ: „Спробуємо через музику, бо з ніким другим не маємо в Київі зносин“[18]. Останні слова вказують, що зв'язки І. Франка з М. Лисенком мали важливе значення для взаємин І. Франка з цілою київською громадою. Знаємо, що М. Лисенко належав до найдіяльніших членів так званої „Старої Громади“, його зачисляють до „комітету 12“, що стояв у її проводі[19]. Як можна догадуватися на основі листування, Микола Лисенко займав у полеміці, що велася між київською „Старою Громадою“ і М. Драгомановим, примирне, хоч не безкритичне становище.

Для характеристики М. Лисенка як громадського діяча зв'язки з І. Франком, як і з М. Драгомановим, мають велике значення. Своїми зв'язками з закордоном, з двома визначними українськими поступовими діячами М. Лисенко наражався на переслідування з боку російської влади. З цієї небезпеки здавав собі добре справу М. Драгоманів, коли писав до І. Франка: „не знаю, як у Вас там стоїть справа комунікації з Київом (я все трепешчу, що от-от „накриють“)[20]. В одному з листів до М. Драгоманова писав І. Франко у 1891 р.: „Вчора дістав лист від жінки, що їхати мені, ані нікому з Галичан до Київа тепер зовсім не можна і навіть їй там обмінятися листами з ними не можна, так усі бояться“[21]. У таких обставинах у добі, коли Росія вела незвичайно гостру протиукраїнську акцію, діяльність М. Лисенка, і особливо постійне підтримування зв'язків з Галичиною, характеризує його як одного з найбільш твердих і невгнутих у своїй поставі діячів українського культурно-національного життя.

Після першої поїздки І. Франка до Києва у 1885 р., вдруге зустрічались І. Франко з М. Лисенком зараз-таки наступного 1886 року. У травні того року І. Франко поїхав вдруге до Києва. Про його побут у Києві є широка згадка у листі „Старої Громади“ до М. Драгоманова[22]. Повернувшись з Києва, І. Франко пише про свою поїздку М. Драгоманову. З одного з листів довідуємось, що в Києві І. Франко бачився з М. Лисенком кілька разів[23]. Імовірно, в тому часі Микола Лисенко перегравав І. Франкові з фортепіанного витягу частини своєї великої історичної опери „Тарас Бульба“, над якою саме у 1880-х роках працював. Про це буде ще мова далі.

У порівнянні з попереднім роком, з якого збереглися чотири листи М. Лисенка до І. Франка, з 1886 р. не маємо ні одного. Щойно з кінцем березня 1887 р. М. Лисенко пише листа, адресованого до дружини І. Франка. Зміст цього листа цікавий. З нього пізнаємо, як добре та правильно бачив М. Лисенко явні й приховані засоби, якими російська влада старалась ослабити український культурно-національний рух. Далі вказує цей лист на те, що Микола Лисенко зносився з молодими галицькими музиками, видавцями „Музичної бібліотеки“, саме за посередництвом Івана Франка („хай молодики, або й Ви з їх голоса сповістіть мене, чи

до вподоби стали їм ті музичні знадоби, які я переславєм через Вас")[24]. *Врешті, у листі від 30 березня 1887 р. маємо дані до концертної діяльности М. Лисенка у 80-х роках.*

30 березоля 1887 р.
Київ

Вельми шановна Добродійко,
пані Ольго Хведоровно!

Через силу зібравємся до Вас окликнутися, и то через страшенну, невсипущу працю коло концертів, яких давєм у піст аж два: йіден хоровий у Купецькій салі, а другий власний свій у театрі. Обидва концерти були, по сучасному кракові россійскому грошовому, не повні (кат-ма грошей, а концертів у сім році безліч, та ще й німецька з Москви труппа з Поссартом), але все ж більше половини, а витано й приймано дуже привітно, бучно.

Останнього концерта посилаю Вам і програм, а Ви, де слід і можна, покажіть, висвітіть, надто молодикам.

Враз з сим засилаю Вам і любому Вашому чоловікові свою фотографію, а другу молодим патріотам, видавцям музичньої бібліотеки, котрої вони давно просили. На опак прошу й Вас з паном Йваном свої фотографії мені надіслати, а молодих питомців группу, щоб негайно заслали.

До того, хай молодики, або й Ви з їх голоса, сповістіть мене, чи до вподоби стали їм ті музичні знадоби, які я переславєм через Вас; чи пак мають вони з їх покористувати у своїх виданнях. Щось замовкли вони, вуста свої посклепляли, або — пожальсь Боже! — може, чи й їх в тім провина? Може, поштова опіка завважила за найкраще знищити листа, що єсть дуже можливе й правдоподібне.

Як би Ви знали, що робе цензура з укр[аїнською] продукцією, то аж гидко згадувати. Більш як 2 місяці я заслав текст укр[аїнський] того, що малисьмо у концертах співати, бо без цього не дають дозволу. Вже ж ми й одспівали своє, вже й спочили й забули, а з тієї золотої Пальміри ні слуху, ні послушання. Щоб же було, колиб урядові за свято сповняли все те, що писано й наказувано? Життя б не було! И ось, я сподіваюсь, розрішення прийде на великдень, коли концерти нікому не потрібні, за то цензурний заклад вважатиме, що він спасає отечество од небезпешної хахлацкой сепарации, помщається тим, що промовчить з рішенням, а пришле в той час, коли нікому в тім потреби не буде.

А що стрижуть на літер[атурних] утворах, надто ж на драматичніх, то й не розказати. Що є де талановитшого в утворах, все те забороняється, що є найслабшого — геть у світа пускають.— На українському спізнанню літературному, духовому, художньо-артистичному цензурні чиновники відкрили спеціяльне поле „спасенія отечества", для чинів, субсидій, орденів безапеляціонно чинять які зможуть кривди, утиски...

Ну, годі з цим добром розводитись!

Що пан Иван порабляє? Що митикує, що пише? Щасти Боже Вам доброго становища й здоровья.

Щиро шануючий Вас

М. Лисенко

Посилаю 2 фотографії: звідоміть, яка краща й блища до орігіналу. Як що, то міг бим й заміняти.

Після цього листа у листуванні М. Лисенка з І. Франком і його дружиною зайшла кількалітня перерва. І в тому часі М. Лисенко цікавився літературною і видавничою працею І. Франка, як про це свідчить його лист до В. Лукича від 15 грудня 1893 р., де М. Лисенко пише про програму нового журналу, що його починав видавати І. Франко („Житє і Слово"). Програма Франкового журналу М. Лисенка дуже зацікавила. Про „Житє і Слово" згадується теж у пізніших листах М. Лисенка („вельми б бажали читати и піддержати Ваше видання „Життя й Слово"; лист від 1895 р.).

Як уже згадано, І. Франкові доводилось у зв'язку з його журналістською працею писати не раз і про виконання творів М. Лисенка. У пізніших роках, починаючи з 90-х років XIX ст., стрічаємось з такими писаннями І. Франка про М. Лисенка, які, хоч мають на собі ознаки газетної принагідности, все ж свідчать про те, що І. Франко знав і живо цікавився творчістю Миколи Лисенка та старався виробити собі на неї власний погляд. Рівночасно І. Франко використовував різні нагоди, щоб своїми думками ділитись із ширшими колами читачів. Однією з нагод була музично-театральна вистава, що відбулася у Відні в 1892 р. Для відвідувачів вистави видано німецькою мовою брошуру про польську музику й театр. І. Франко, тоді співробітник щоденника „Kurjer Lwowski", переклав для його читачів ту частину брошури, що обіймала нарис історії польської музики, написаної доктором. Ф. Билицьким. Однак І. Франко не обмежився самим перекладом нарису, а доповнив його даними про українську музику і вмістив на сторінках згаданого щоденника під заголовком „Muzyka polska i ruska". Таким чином постав з-під пера І. Франка короткий нарис історії української музики[25]. Про Миколу Лисенка згадує І. Франко передусім між збирачами українських народних пісень: „На згадку заслуговують ще два українці: Рубець і Микола Лисенко, головно ж останній видав кілька випусків своєї збірки українських народних пісень, в якій знайшлися найкращі перлини українських народних мельодій" („Kurjer Lwowski", ч. 240). Обговорюючи музику XIX ст., пише І. Франко про М. Лисенка як найвизначнішого українського композитора: „Лисенко, взявши початкову науку у Марковича[26], студіював якийсь час у ляйпцізькій консерваторії; тепер працює в Києві вчителем музики і співу. Є це дуже плідний композитор, могутній талант, людина незвичайно шляхетна й симпатична. Про його збірники українських народних мелодій я уже згадував, але згадаю тут ще раз, головно ж про ті, які він видав у своєму мистецькому опрацюванні з фортепіянним супроводом, перетворивши ті летючі діти українських піль і степів у справжні артистичні перлини, все ж із захованням цілої їхньої первісної свіжости і запаху. Сміло можна сказати, що саме ті опрацювання народних пісень добули йому найбільшу популярність і залишуться найбільше тривалим пам'ятником його діяльности".

Лисенкові твори до текстів Т. Шевченка називає І. Франко наскрізь ориґінальними й мистецькими композиціями. Далі І. Франко пише: „Лисенка слушно і без заперечення треба вважати за творця україн-

ської опери. Що правда, справжньої opera seria він досі не дав. Його обі досі опубліковані опери „Різдвяна Ніч“ (що кілька разів ставилася в українському театрі у Львові) і „Утоплена“, не зважаючи на численні прикмети мелодій і гармонізації, не показують ще таланту Лисенка у його цілій повноті і зробить те щойно велика опера „Тарас Бульба“, уже майже викінчена, але досі не ставлена. Її поодинокі розділи, котрі я мав нагоду прослухати (перший акт у фортепіянному витязі відіграний самим композитором та дума про бурю на Чорному морі, баритонове сольо) роблять незвичайно сильне враження“.

На закінчення своєї статті про польську і українську музику пише І. Франко, що в порівнянні з М. Лисенком галицькі композитори замало користають з народної музики.

Після семилітньої перерви листування М. Лисенка з І. Франком нав'язується знову у 1894 р. Спонукою до цього була справа видання перекладів Панька Куліша з творів Шіллера й Шекспіра — справа, ініціатором якої був Микола Лисенко. Як читаємо в листі від 15 листопада 1894 р., М. Лисенко довгий час заходився, щоб довести до друку Кулішеві переклади з Шіллера і Шекспіра. Зазначимо, що оригінальну творчість і перекладну працю П. Куліша М. Лисенко цінив дуже високо. М. Старицький, пишучи про своє спільне перебування з М. Лисенком у молодих роках, згадує, що Кулішеві твори, передусім „Чорна Рада“, зробили на них обох сильне враження своїм змістом і — головно — мовою; вони прочитували їх і захоплювались кожною фразою[27]. Сам М. Лисенко, що був з П. Кулішем у близьких особистих зносинах, писав у 1869 р. в одному із своїх листів до П. Куліша: „Ми, як бджоли на мед, кинулися до Вашого дорогого утвору“[28]. Лисенкові заходи у справі друку Кулішевих перекладів закінчились у 1894 р. успішно: йому вдалося добути потрібні для видання гроші, і він, від імени київського гуртка, що займався цією справою, звернувся до Івана Франка з пропозицією взяти на себе редакцію і завідування виданням. Листування в цій справі є головною темою кореспонденції М. Лисенка з І. Франком від 1894 р.

Київ,
Р[оку] Б[ожого] 1894. 15/XI.
[Вулиця] Маріинско-Благовѣщенская,
д[ім] н[омер] 89
Ник[олаю] Витал[ійовичу] Лисенку

Вельми поважний Добродію пане Иване. Після довгого, давнього промовку довелося мені до Вас озватися, та ще й з любою миссією.

Маємо способність видавати цінні переклади з Шекспіра, Шіллера й инч[их] Куліша. На самперед зачнемо з „Вільгельма Теля“ Шіллерового; рукопис „[Вільгельма] Теля“ на разі знаходиться у Львові, у д[бродія] Олександра Барвінського, другими словами, певне, в редакції „Правди“, куди була заслана нашим земляком Тимченком. Цей Тимченко був особисто у Куліша на хуторі и випрохав у Куліша за для „Правди“ його переклади світових творів. Унявши на самперед „[Вільгельма] Теля“, він запитав Барвінського, чи згоден той друкувати ці переклади у „Правді“, и, коли одібрав на теє згоду, вислав йому рукопис „[Вільгельма] Теля“.

Нім він встиг усе теє проробити, коли впав до його рук знов лист від Куліша, у якому він бере назад свій дозвіл и каже, що оддасть усі й дальші свої переклади до друку, але під умовою, щоб вони виходили окремими томами, як от 1-й його том Шекспірових творів, що зявивсь у Львові з друку кілька років назад[29].

Цей лист і Кулішева заборона друкувати його переклади по часописах и додатками загальмувала була усю справу.

Тимчасом я довго вже пильнував це діло и близько брав до серця, що така чільна праця не бачить світа.

Шукав, бентеживсь и нарешті — відшукав способи и змогу видавати один том за другим перекладів Кулішевих з світових творів драматичніх.

Товариство, Вас глибоко шануюче й почитуюче, уповажнило мене вдатися до Вас, Високоповажаний Добродію, узяти на себе труд відати усю тую працю видавництва Кулішевих перекладів. Позаяк рукопис „[Вільгельма] Теля“ знайдується на разі у Львові у Барвінського, то з єї й починати друк не гаючись ні трохи.

Друкувати в 1200 примірниках на такім папері и в такому форматі, яким вийшов 1-й том Куліша „Шекспірових Творів“ („Отелло“, „Кресіда“ и „Комедія помилок“) 1882 р. в тім же закладі друкарні Т[оварист]ва им. Шевченка.

Товариство улещує себе надією, що Ви не відмовите взяти на себе участь в тім ділі и навіть переглежувати часом передмову, чи немає инколи неприятного духу якого. Рахунок всього друку треба зробити у друкарні и вислати до мене. Поможи ж Боже розпочати діло гоже. Прошу Вашої любої одповіді. Шановній пані Ользі широкеє витання й поважання. Щиро шануючий Вас

М. Лисенко

Враз з сим пишу листа до Тимченка в Чернигів, щоб він негайно писав до Барвінського и наказував передати рукопис „[Вільгельма] Теля“ до Ваших рук, бо без того віруючого листа Б[арвінський] — й чого доброго и не віддасть Вам.

Не одержавши відповіді, М. Лисенко написав до І. Франка вдруге у тій самій справі.

30/[18]94 [р.]. Київ
Адреса [:вулиця] Маріинско-Благовѣщенская,
д[ім] Н[омер] 89

Високоповажаний Добродію!

Дивує мене дуже, що на мого листа, писаного вже більш як два тижні, змісту вельми важного, Ви й доси не одмовили. Чи одібрали пак ви його? Силкуюся знов Вас турбувати й просити в имени Товариства взяти на себе труд вести видання клясічних перекладів Куліша з Шекспіра, Шиллера й инчих авторів.

Я Вам писав в передущому листі, на який не мав одповіди, що коли Ваша ласка и згода на тоє, то щоб почати з „Вільгельма Теля“ Шиллерового; рукопись ця знаходиться ві Львові у д[обродія] Барвінського; на

оддачу того рукопису до рук Ваших вже написано давненько й лист од д[обродія] Тимченка до Барвінського. Вас я прохав у листі свому піти до Барвінського, узяти рукопис, зробити рахунки видавницькі, сповістити мене про потребу й кількість грошових видатків та й порушити друк. Писав, щоб друковати 1200 примірників, на доброму папері, такому, на якому друковано I том Шекспірових творів у перекладі Куліша.

Одже, на все це, кажу, не мав я від Вас ні найменчої одповіди. Сподіваюся, що засилаючи тепер листа рекомендованого, буду мав певність в одповіді Вашій, Шановний Добродію.

Шановній Добродійці, Ользі Хведоровній, сердешне кланяюсь и витаю, здоровлячи її з одружінням сестри: маємо допіро фамилію индиків, а може, бог дасть й индичат діждемось. (Гнатовича, бачте, прозвали в жарт индиком через його запальну вдачу).

Сподіваючись в найскоршім часі милої й спріяючої одповіди Вашої, здоровлю Вас щирим витанням й шанобою.

М. Лисенко

Одержавши від І. Франка його згоду на редагування і догляд за друком Кулішевих перекладів, М. Лисенко відписує листом від 12 грудня 1894 р., де торкається й інших справ, між іншим, нової хвилі цензурних протиукраїнських утисків.

12 грудня [18]94 р.
Київ
[Вулиця] Маріинско-Благовѣщенская,
д[ім] Н[омер] 89

Я й не сумнівався, Високоповажаний Добродію, в Вашій щирій, патріотичній готовості, коли звіряв бажання своє враз з товариськім, обтяжаючи Вас такою просьбою. Спасибі, за здалегідь спасибі за прийняття на себе труда. Ваші розумні и повні практичнього розмислу доводи про друкування не що инче могли викликати у товариському колі, як повну згоду з усіма домислами. Ergo, прийнявши з рук д[обродія] Барвінського рукопис „В[ільгельма] Теля“ Кулішевого, просимо приступити негайно до друку його, згідно з усіма точками, що були визначені Вами, то б то: в кількості 600 примірників, без наголосів (хиба в виключних словах) и не так широко, як у I т[омі] Шекс[пірових] творів, не більш як одну шпонку кладучи межи стрічок. Але щоб формат і вся окільна сторона видання була така сама, як у I томі, тим же шрифтом, все — все до щенту так само, як там. Уваги Ваші що до близкости перекладу до оригіналу, а теж и про передмову для нас будуть вельми цінні и пожадані. Книжка ця („В[ільгельм] Тель“) буде друкуватися одна, осібна, бо це ж переклад з Шиллера, а II т[ом] Шекс[пірових] творів, складаючийся з трех утворів: „Король Лир“, „Кориолан“ и „Приборкана гоструха“ — рукописі, які у нас в руках, вишлються Вам, Добродію, коли вийде з друку „[Вільгельм] Тель“, и коли ми в спеціальній комисії не передивимось теж вартість перекладу, порівнавши його з британським первотвором и, зробивши уваги, не перешлемо разом усе до Вас задля друкування, бо не сподіваємось, щоб д[обродій] Куліш згодився на перероб.

Отож — Бог у поміч!

Що у Вас, скажіть будь ласка, сталося з п[аном] Шухевичем Володимиром. Я йому заслав свою цілу кантату для хору, solo, присвятив усе це Товариству „Боян" и переслав йому, яко голові Тов[ари]ства, а він ось уже два тижні хоч би пару з уст?? Я вже й не знаю, чи висилати й оркестровий провід, коли так голова замовк[30].

Про завьязання комітету для збору й видання народних мельодій, я тільки щирим серцем можу радо привитати и радий був би мати те видання в руках[31].

Яким би шляхом безпечне можна б мати и пренумерувати Ваше „Життя и Слово"? У Київ ніщо не доходить. Хиба через провінцію.

Треба Вам знати, що цензура россійська з новим царюванням стала скажена і люта, як ніколи доси. Дійшло вже до того, що забороняють звичайні збірники битових пісень, щоби ні звука по українському. Вони стремлять до повної заглади слова, звука, що тільки тхне українським. Поки що ще є дорога скаржіння через усі градації до царя, але ... чи поможе це проти невхильної політики?!

Пані Шановній Ользі Хведоровні и Вам моє серде[чне] витання і поздоровлення з Різдвом Святим. Дай Боже щастя, здоровля, поспіху такій доводній енергії, як Ваша. Земляки усі щиро уклоняють Вам и дякують за ласку. Щиро прихильний до Вас

М. Лисенко

Друк першого наміченого перекладу П. Куліша (Шіллера „Вільгельм Тель") довелося відкласти, незважаючи на те, що друкувати його вже було вирішено, і М. Лисенко сподівався, що книжка скоро появиться. З кінцем грудня 1894 р. або з перших днів січня 1895 р. зберігся його короткий лист — білет з надруком „Николай Витальевич Лисенко" — такого змісту:

Здоровлю Вас и шановну жінку Вашу, пане Йване. Дайте вістку чи друкуєте, чи вже може й видрукували „Вільгельма Теля" Кулішевого. Чи потрібні гроші, и як їх подати, минаючи Вашу особу з-за безпечности, бо хто зна...—

Очікуючи скорої одповіді

Ваш М. Л[исенко]

Відкласти друк „Вільгельма Теля" радив І. Франко з тих причин, що Шіллерова драма появилась уже раніше в українському перекладі[32], і що саме у 1895 р. „Зоря" збиралась друкувати інший переклад Б. Грінченка. У зв'язку з цим писав І. Франко до М. Драгоманова в листі від 1 січня 1895 р.: „Діло сего друкованя опинилось в моїх руках, та зараз початок виходить такий, що я й не рад; „як на злість виходить таке, що „В[ільгельм] Тель" є вже друкований в перекладі Кміцикевича"; „Я написав у Київ (переписку зо мною веде Лисенко) про сю обставину"[33]. Відповідь на це дістав І. Франко щойно в листі від 31 травня 1895 р.; після цього листування в справі друку Кулішевих перекладів зійшло на дальший план аж до 1899 р.

31 мая 1895 р. Київ

Вельми шановний Добродію, Пане Йване! Здоровлю Вас од щирого серця и жінку Вашу шановну. Користую писати Вам з доброї нагоди відізду Ш[ановних] гостей дорогих наших, паній Шухевич з доньками, и панянок Окуневських, котрі причинили нам невимовну радість и щастя пробуванням у нас, у Київі. Водили й водили йіх, де змогли и як змогли. Товариство теж стало на тому, що згодилося не друкувати Кулішевого „Вільгельма Теля". Для того прошу Вас негайно вислати його до мене у Київ.

Вельми б бажали читати и піддержати Ваше видання „Життя й Слово" та як це зробити, як його побірати.

Спішу закінчити.

Хай Бог щастить у спасенній праці Вашій.

Вас и жінку ще раз здоровлю од серця

М. Лисенко

Єдиний лист М. Лисенка з 1897 р., адресований до Ольги Франко. На її прохання М. Лисенко вистарав, за безкорисною допомогою Л. Л. Самійлович з Чернігівщини, вишивані сорочки для Івана Франка і в своєму листі звертається у справі їх пересланя до Львова.

Київ. 8 мая [18]97 [р.]

Шановна Добродійко, Пані Ольго! Довго — довго не одповідав Вам на листа, що писалисте з грішми.

Трапилося мені, клопочучись у тій справі, запитати добру мою знайому Пані обивательку Черниг[івської] губ[ернії], як найлучче зробити Ваше замовлення. Одже вона, добра душа, ухопилась за цю гадку и сказала, що вона все це зробе. И справді зробила аж 4 сорочки вишивані на груди, коміри й чохла и додала, передаючи мені на руки, що за усю працю не візьме й шага; хай, каже, д[обродій] Франко зносе на здоровья та памьята шануючу його вельми землячку, п[ані] Самійлович.

Док* оце ж я й питаю Вас, як його зробить, яким методом переправити до Вас ці вишивання, разом з іми й гроші ваші? Чи не буде якої нагоди звідти, чи просто поштою? Ждатиму Вашого наказу.

А де маєте літувати? Ми поки нікуди не вибіраємось, та чи й виберимося.

Читали в смак розправу у „Буковині" про Франка, якого кленуть и ляхи, й свої[34].

Перекажіть йому від мене моє найщиріше витання й шанобу за його невтомну, щиру, правдиву працю й боротьбу супроти овечих темпераментів синів Руси.

Як би переправити сюди через оказію кілька примірників мого Гуса (хор)[35]; потреба є, а ні жодного екземпляра. Чи не йіхатиме часом Маковей до Київа у літку? Така чутка є.

Кажіть же, пишіть, що робити з тим вишиванням?

У купі з цілою родиною витаємо сердешне Вас.

М. Лисенко

* Нечітке слово.

Найближчий лист М. Лисенка до Івана й Ольги Франків походить з кінця 1898 р. У ньому згадується про листування дружини М. Лисенка Ольги Антонівни з Липських із Ольгою Франко; у Франковому архіві збереглися з їх листування дописка до листа М. Лисенка від 14 квітня 1899 р. і один окремий лист без року. Як бачимо зі змісту, цей лист походить з 1898 р.[36] *У листі Ольги Лисенко цікаві думки про хиби тогочасного українського театру і про спроби вийти поза коло „горілки через міру" і „плясок" у драмі.*

14 падолиста [1898 р.]

Вельмишановна Ольга Федоровна.

Дуже дякую за фотографію Вашого чоловіка „хоч маненьку", але-ж сподіваюся незабаром одержати від нього такого великого портрета, якиј Ви бачили у нас у кабинеті — Драгоманова. Попросить його невмисне знятися і як трапиться яка нагода, переслати мені до Кіјіва — скільки коштувати-ме, Ви напишіть, і я зараз-же одишлю Вам гроші.

От до речі: просять добродія Франка прислати у „Кіевску Старину" историчні і етнографичні праці — друковатимуть по українському. Книжок ваших, Ольга Федорівна, В. Б. [Антонович] не одержав, мабуть, цензура зїла. Він каже, що говорив Вам, через якіј срок можно безпешно надіслати, а тепер нема жадної книжки, що робити? А як придуть, то кому гроші платити, чи В. Б. [Антоновичу], чи одіслати Вам? Напишите.

А у нас і досі ні одного юбилею не справили, чогось позамерзали, хоч і мороз не давить. Які у нас тепер чудові погожі дні, от колиб гуляти з Вами по над Дніпром! Памятаєте, як ми лазили по мокроті та згадували про усяку всячину? А коньяк зберегатиму аж до Вашого нового приїзду...

Чи вијшли з друку „Три оповидання"? І як јіх дістати. Що у Вас ще је нового? Старицькіј написав чудову историчньу драму „Облога Буши" — але не доросли наші труппи до виконаннья таких творів. Чогось у них демократизм переходить в вульгарність — і як доводиться мальувати на сцені историчнього типа або інтелігентного — актор пасуе. Тепер у нас труппа Саксаганського — провадить серьезниј репертуар, чистиј, там Ви не побачите пошлості, горілки через міру, „плясок" у драмі — але все ж мусить робити уступки публиці — ставить улюблені пьеси — бо инакше-б пропав з голоду — не виросла ще наша публика.

Намолола я Вам тут з 3 короба, забувши, що це не розмова, а лист. Пишіть усе, що у Вас робиться, як не з книжок, то з листів будемо знати.

Цілую Вас міцно, бажаю здоровля.

Привіт і бажаннья здоровля, і довгого віку Франку, најсимпатичньойшому письменникові, авторові „З вершин і низин" і „Зівялого листу".

Щоб вистачило у нього ще багато сил тішити нас такими чудовими творами.

О. Лисенко

У згаданому вже листі М. Лисенка з кінця 1898 р. знову згадується про заходи щодо друкування Кулішевих перекладів.

Київ. 22 студня 1898 р.
[Вулиця] Маріинско-Благовіщ[енська],
Н[омер] 95

Шановне Добродійство, панове Франкове, пане Йване й пані Ольго. Здоровимо Вас у двох із жінкою з наближаючими святами Різдвяними. Поздоров, Боже, з родиною бути усім здоровим. Ольга Антоновна [Лисенкова] збулася віри у Вас, п[ані] Ольго. На два її листи Ви й одним не озвалися. Так що вона не тямить, чи буде що з тієї обіцянки, якою Ви її обдарували, що вишлете обіцяні книжки через В[о]л[одимира] Бон[іфатійовича] Антоновича. Як, що на це Ви скажете? Будемо сподіватися одповіди хоч у прийдешньому рокові.

Перекажіть з ласки д[обродію] Шухевичу, що коли минула потреба партітурі до Наталки, то щоб на опак вислав мені.

Гадаю пренумерувати „Вістник" на 1899 рік, та й не знаю, яка певність, що доходитиме на одресу мою власну. Бо чую, скаржуться люде, не доходять де неякі книжки. Тут, мабуть, провина редакції, бо инчі знов побірають усенькі книжки. Якийсь нелад є у експедиції редакційній. Зніміть же печать з вуст своїх и промовте щось потішаючого.

Живемо, рухаємось по змозі, в сфері обставин, ждемо гостей на Різдво. Небагато продуктивної роботи, але й не хоруємо на недбалість. Федоровському в Петербурзі затвердили статут на „благотворительное общество изданія общеполезныхъ и дешевыхъ книгъ въ цѣли прийти на помощъ религіозно-нравственному розвитію и економическому благосостоянию малорусскаго народа". Що сей сон* означа? Яка тут буде мова? Чи не залежатиме усе від чоловіка, який стоятиме на чолі цього товариства[37]. Як що доведеться друкувати Шекспірові твори Куліша, то за поміччю и дослідом пана Ивана.

Витаю щирим серцем Вас обох.

М. Лисенко

У 1899 р. справа видання перекладів з Шекспіра стає знову актуальна, і у зв'язку з тим листування М. Лисенка з І. Франком оживлюється. У першому листі з того року М. Лисенко просить прислати докладний обрахунок видатків, зв'язаних з плановим виданням. У ньому є й згадана вгорі дописка Ольги Лисенкової.

Київ. 12 цвітня
[18]99 р.

Високоповажана Пані — Добродійко, Ольго Хведоровно!

На сам перед здоровлю й витаю Вас з глибокоповажаною дружиною Вашою, паном Іваном Франком, з наближаючими Великодними Святами — и з усією родиною Вашою.

Прошу щиро й благаю найревніше пана Івана зробити мені докладні рахунки по виданню творів Шекспіра у перекладі Куліша, котрі вже пе-

* Нечітке слово.

реписані и не вдовзі мають бути до Вас переслані, аби йіх друкувати: т. II (3 драми), т. III (3 др[ами]), т. IV (3 др[ами]) і [т.] V (I др[ама] „Гамлет", а „Цимбелин" і „Венецький купець" не перекладені або ж десь запропащені).

Прошу робити рахунки на 600 примірників, усе — скільки друкарські виноситимуть видатки. И всі ці рахунки до мене зашліть.

Квапимося на пошту.

З щирим поважанням зостаюся

М. Лисенко

Шановна Ольго Федоровно.

Посилаю гроші вашому чоловікові у јого власні руки на јого власні потреби. Ці гроші зосталися ще від М. В. Ковалевського[38]. Рішенець випав віддати Франкові на вжиток 223 карбованця. Попросить јого при нагоді передати розписочку, що він одержав. Це конче потрібно для тих людеј, котрі дають гроші.

Книжок поки шчо ніјяких не шліть, бо Вістник одержуемо. Як шчо треба буде — сповищу. Немаю часу писати про всякі всячини. Відбуваю вечорі Максимовича, Котляревського і Шевченка, уже на ту зіму будемо відбувати вечір Франка і Куліша.

Цілую Вас шчиро.

Привіт сердешниј Франкові.

Шануюча Вас обох

О. Лисенко

У другій половині квітня 1899 р. І. Франко переслав М. Лисенкові план видання перекладів П. Куліша, на який М. Лисенко дав таку відповідь:

Київ, 27/IV [18]99 р.

Високоповажаний Добродію!

Ваш плян видання Шекспірових драм у Кулішевому перекладі вподобав и я, и всі ті, яким я читав вашого листа. Основи видавництва нової спілки узнано за цілком солідні, практичні. Я й гадаю так у тій справі повестися, як Ви мені радите. Але треба спершу звернутися до грошодавця, котрий помінивсь дати гроші, які запотрібує видання. Доси його коштом велася переписка. Тепера, коли вже всі драми переписані, я звернуся до нього по гроші на видання.

Пані Куліш, даючи дозвіл на видання Шекспірових творів, обовязала друкувати не більше 600 примірників кожної драми. А тут иде річ о 1000. Я до неї теж пишу, просячи, чи не дала б вона права друкувати 1000 замість 600 прим[ірників]. Боюся, що не згодиться, бо вона жде, як би скорше зиск собі з того видання мати (вона дала право на йідне лишень видання). Крім того, вона застерегла собі право, щоб, крий Боже, не зміняти а ні цяти, а ні коми у перекладі її дружини. Бачте, як вона суворо до цього відноситься.

Що обходить перегляду тих перекладів Кулішевих до рук якого спеціаліста вченого, приміром Дашкевича[39], то це, правда, не зайва річ була б, але той чоловік розвів би таку тяганину по всіх літературах, що минули б цілі роки, нім видерти б у його з рук твори.

А ось уваги такі, які пропонуєте ви до кожної драми, як зміст драми, її вартість, здобутки критичної праці над нею в сучасній науці,— се було б и є дуже пожадане и всіма ухвалене.

Такі примітки прошу я Вас узяти на себе, звичайно, за плату од друкованого аркуша 50 рублів. Корректу теж просив би Вас узяти на себе, бо це діло остілько серйозне, щоб не дати у які нетямучі руки таку працю. Платня за коректу класти меться така, яка истнує звичайна у Вас, там 2 чи 3 гульдена від аркуша.

Коріолан и вступ переписаний є у мене тут, бо про той, що Вам заслав, вже забув.

Дуже вклоняюсь дружині Вашій за себе й за жону свою щирим серцем прихильний и поважаючий Вас

М. Лисенко

Влітку того року М. Лисенко поїхав з хором у концертову подорож по Україні і справу видання Шекспіра передав на Євгена Тимченка, про якого раніше (15 листопада 1894 р.) згадував у листі до І. Франка. Підготовна праця і зв'язане з нею листування не йшло без труднощів і непорозумінь. Листом від 22 червня 1899 р. Є. Тимченко писав до І. Франка: „Мабудь ми Вам дуже надокучили товченням води в ступі, що Ви до мене написали такий сердитий лист". Одним із спірних питань була й висота накладу, як це бачимо з кількох згадок у Лисенкових листах. Цього торкається й Є. Тимченко (лист від 22 червня 1899 р.): „друкуйте 1500 примірників (про гонорар Кулішисі — се чиста фантазія Лисенка)". Пишучи до І. Франка восени 1899 р., М. Лисенко торкається справи вигладження мови Кулішевих перекладів і взагалі змін у Кулішевому тексті. На вступі цього листа М. Лисенко звертається з проханням від пані Л. Л. Самойлович у справі переїзду її сина.

Київ. 10 вересня [18]99 р.

Високоповажана Добродійко

Прийміть з ласки у себе на кілька хвилин земляка полтавського, сина нашої приятельки, пані Самойлович (а молодика кличуть Виктор Леонидович Маслеников), котрий йіде у Краків, щоб вчитися малярству у Академії Краківській[40].

Він там нікогісенько не знає, щоб до кого звернутися. А в Кракові є русини. Дайте Ви, або пан Іван Франко, картку до кого з краківських русинів, щоб вони на перший час йому помогли орьєнтуватися и завели до кого слід ув Академії. Він сердешний по польському а ні бе, та й по українському теж поганенько, як звичайне паничі малоросѣйскихъ дворянъ, де немає натяки на яку небудь свідомість національну.

Пана Івана витаю при сій нагоді дуже-дуже сердешно и прошу його найщиріше, щоб, вигладжуючи поде-куди мову у Кулішевих перекладах Шекспіра, був дуже а дуже обережним, бо пані Куліш абсолютно заборо-

нила чіпати мову йийі небіжчика мужа. И коли трапиться яке слово замінити (у його часто бува московське слово), то хиба українським, а не галицьким,— крий Боже. Бажав би дуже знати, у якому стані знаходиться видавництво драм Шекспіра и якою драмою розпочате.

Поможіть же з ласки молодому добродієві.

Сердешне обох Вас витаю з жінкою моєю.

Щиро шануючий Вас

М. Лисенко

Різниці думок і розходження між І. Франком і М. Лисенком щодо виправлення мови П. Куліша і перероблення деяких розділів його перекладів знайшли найбільш виразний вислів у листі М. Лисенка від 26 вересня 1899 р. Питання української літературної мови, хоч і не входили у професійні заняття М. Лисенка як композитора і музичного педагога, були одною з тих ділянок культурного життя, якими М. Лисенко дуже цікавився. Ще в студентські роки М. Лисенко разом з Михайлом Старицьким працював над збиранням матеріалів для українського синтаксису. М. Старицький згадує, що „Лисенко з притаманною його вдачі завзятістю взявся вивчати мову"; „Ми зачитувалися у творах Шевченка, Куліша, Марка Вовчка та ін."[41] Сліди дискусії на теми мови є й у листуванні М. Лисенка з П. Кулішем. Одержавши новий твір П. Куліша, М. Лисенко писав у листі від 23 (11) липня 1868 р.: „Де в которих місцях, яке поєдинче слівце мині б манулося до свого табору рідного притягти, але не маю права". Дальше вичисляє приклади і закінчує так: „Оце й усе, що, на мій погляд, знайшлося у великім жмуті паперу. Поділився я з Вами своєю думкою, а змінити, боронь Боже, не маю і не даю собі жадного права"[42]. Треба додати, що народну українську мову М. Лисенко вивчав, між іншим, збираючи етнографічні матеріали.

Що ж торкається змін Кулішевого тексту, то до них М. Лисенко ставився з найбільшою обережністю і з найбільшим шануванням авторського права. Такий підхід виразно видно у словах М. Лисенка з 1869 р., писаних до самого П. Куліша. По тридцятьох роках М. Лисенко не змінив свого становища і в листах до І. Франка обстоював недоторканість чужого твору, в даному випадку Кулішевих перекладів. „Хай краще ці хиби часом яскраво вразять читальника своєю неотесаністю",— писав М. Лисенко у своєму листі, що його тут подаємо.

Київ. 26 вересня 1899 р.

Високоповажаний Добродію!

Листа Вашого одібрав. Дякую сердешно за ту участь, якою прислужилися безпомічному, безязикому знайомому нашому, що наважився з россійською самою мовою „произойти всю Европу".

Про д[обродія] Тобілевича не маємо тута жадної чутки й вістки.

Дуже вдячний Вам, що при нагоді одмалювали ситуацію місцьову галицьку, відносин до сьогобіцьких людей и взагалі висвітили по змозі темні сторони, у яких ми повертаємось з нашими баглаями і ледарством. Про те суть люде, котрі лукаво, вислухавши, підозрівають в нещирості, замовляють, мовляв, зуби, а про те свою справу ведуть. Ну, та на всякого недоумка не начихаєсься.

Буду, одже, з Вами розмовляти в справі видання Кулішевих перекладів Шекспірових драм. Тільки на самперед умова вислухувати и порозумівати без образи, а цілком обєктивно.— Я вельми цінную Вашу працю біля того видання, и нікому б не віддав либонь иншому заходів коло такої роботи. Але, цілком здаючись на щирість и певність Ваших слів, що до хиб перекладу: непотрібних москалізмів, особливе які легко даються до заміну укр[аїнським] словом, до розводнення тексту Шекспірового массою періфразів, які підтинають силу — міць первотвору, все ж — не з особистого лишень голосу, але підкреплений прозьбою наших літературного фаху людей, просив бим виправляти сей переклад надзвичайно обережно, де вже,— просто кажучи,— змоги нема зоставляти в тій редакції, яка подана Кулішем. Як не як (правда, не з пересвідчення останніх років життя й діяльности Кулішевої), його праця, стиль роботи, його поводження з народним словом — все це певні святощі, якими поневіряти й гребати ніяк не слід. Хай краще ці хиби часом яскраво вразять чительника своєю неотесаністю, клевальством, зухвалим уживанням на голо чужого, немов з бравади, слова,— його критика безстороння зачепить, осудить, а підроблювати зкрізь, усюди, ні, це не повинно бути. Чи так, шановний мій Добродію? Ви, певне, яко видатний наш письменник, погодитеся у цьому зі мною. Яж кажу, у припадкові такому, де вже не можна ніяк полишити тексту Кулішевого, разячого невідповідною передачею гадок Шекспірових, там уже — звичайно, з вашою художньою здібностю й таланом треба руку прикласти, и то тонко, у Кулішевому дусі, а здебільшого я б устоював за недотичність первотвору. Повторяю ж Вам, я порозуміваюся з Вами, промовляю спільний більшости вкупі зі мною дезідерат, и гадаю собі, що це не може й не повинно викликати вашого ображення, обурення. Ваша передмова до кожної драми и освітлення творів з погляду сучасної европейської критики так нами усіма пожадані, як недасться й вимовити, лишень зі взгляду на виправлення тексту і долучення нового — спільня прозьба, яку вже я мав нагоду казати вам, зостається пожаданою. З одного приміру вами наведеного я вже постеріг, що навіть деякі слова не мають тут и у Вас однакового розуміння. Ви, наприкл[ад], слово вгонобити вважаєте за идентічне вшанувати, пригостити. У нас же це слово кажуть в змислі умовити, уговорити, ублажити: „ніяк, нічим його не вгонобиш", або „в силу — силу вгонобили його". Бачте з сього, що тут розуміння цілком у нас инче, ніж у вашому товмаченню. Таким побитом деякі вирази и речі сьогобіцького Куліша можуть здаватися тогобічанам в зовсім инчому освітленні, в инчому змислі. Ну, королиця, зам[ість] королева,— це я цілком поділяю непотребу такого вульгарізма. Вже з народ[них] уст скоріше „королиха" (у веснянці: „А короля нема дома, королиха сама дома,— одчиняй ворота").— А для чого ж ви не хочете ужити Кулішевого правопису, звичайно, не такого, який трапляється часом у його останніх творах, де він и фонетіку, і етимольогію ужива мішма и здаєтьсѧ ѣ навіть подекуди. Але давна Кулішівка відзначалася простими и в значній мірі льогичними прийомами.

Заодно молю ще Вас и благаю: Бога ради, не кажіть ви в передмові ниже йідного слова про зміни и додатки, пороблені вами. Крий Боже, Кулішиха живцем мене зїсть, бо вона ж мені оддавала ці драми під конешною умовою ніже перстом зміняти слово, вираз,— щоб не було. Вона на всю Россію мене ославить, заплює, оскандалить, яко чоловіка, який

божественні глаголи зважився виправляти, що святощі втоптав у болото и т[аке] инч[е]. За єю, звичайне, усе, що доти мовчало, залементує и — тоді смерть, неслава, прокльони. Не кажу вже, що запотрібує назад рукописи, заборонить далі друкувати і стане „послѣдное горше первого". Крий Боже, Добродію, згадати навіть про се. Ви мене убєте и всю справу повалите без воріття. Розповідайте у передмові вашій, трактуйте переклад Кулішів відповідно первотвору Шекспіровому, давайте осуд тим або инчим хибам, але про ваше власне рукоприкладство, ховай Боже: — ні пари з уст. Молю вас о це, благаю!! Коли Вам Т[имчен]ко писав (я в той час робив по Україні хорову концертну подорож) и поділяв у розмові з вами право широкого рукоприкладства у виправленню хибного текста, то, яко чоловік заинтересований, він міг и помилятись, а за йім може й инчі люде; алеж мені довелося останнього листа вашого читати теж прилюдно, в присутності теж проф[есора] Колесси, и всі зголосилися в одно просити вас ужити таких прийомів, які я раньше казав вам; казали просити твердо, настирливо, увзгляднити моральне потрібування відносно помершого трудовника.

Д. Грушівський перебуває у нас на разі у Київі, мав спосіб зібрати земляків, висвітити сучасну сітуацію галицьких обопільних відносин партій: своє становище, яке він займає при тому. Запитував людей, одповідав на запитання, и врешті нарікань жадних не перечув. Подробиці він вам без[сумн]івне роскаже.

Найгірша слабість наша, по при спеціяльній инертності и байдужості, плести плетки по за очі, по за спиною того або тих, кого ми осуджуємо, а навіч — у мовчанку грати; не бажати вияснити собі справу на щиро, на ясно, а шепотіти на ухо сусідові: „а хоч він и каже те а те, а все ж те не щире: одно каже, инче дума". Оце й є барбаризм, азіятизм рабів невільних, грязь Москви, Варшавське сміття. Ох, тяжко так жити!

Хорони ж Вас Боже у вашій спасенній праці. Витаємо вас обох из жінкою. Щиро и незмінно

Ваш шануючий М. Лисенко

Першим із ряду Кулішевих перекладів з В. Шекспіра вийшов у 1899 р. „Гамлет". Від 1899 до 1902 р. вийшло десять томів з широкими передмовами і поясненнями Івана Франка. Кулішів переклад І. Франко розглядає критично і, залишаючи його здебільша незміненим, зазначає у різних випадках хиби, недокладності та відступи від англійського тексту, додаючи й проби свого перекладу[43].

З кінцем лютого 1900 р. Микола Лисенко переніс важкий удар: смерть своєї дружини. Під його безпосереднім враженням написав до І. Франка такий лист:

Київ. 10. III. 1900 р.

Високоповажаний Добродію.

З смутної нагоди витаю Вас сердешно з Шановною дружиною Вашою. Люде, що добре собі тямляться, поділяють, звичайно, й горе, й радощі. Мені на разі випало вилити перед Вами своє тяжке горе,— втрату дорогого, незаступного подружжя, котра зродила мені сина цілком благопо-

лушно, але через якусь малу хвильку, сказавши лишень: не добре мені! — зітхнула духа. До неї — мертва. Ні маніпуляції серця, ні розтерання, ніщо не помогло! — Кожному втрата матері й жони є велика втрата родинна. Але моя втрата надзвичайна, бо вона мені була ще найщирішим товаришом й порадницею ві всіх моїх суспільних заходах и справах, підсобницею моїх найкращих простувань. И виховання дітей в національному напрямі — всім я їй був зобовязаний... Тепер лишивсь одинокий і нерозважний.

Потурбуйтесь з ласки, щоб 19 примірників „Гамлета" и 19 пр[имірників] „Приборканої Гострухи" Куліша були незатяжно вислані просто до п[ані] Кулішевої (Г[ород] Борзна Черниг[івської] губ[ернії] в хут[ір] Мотроновку). А то вона мені раз-у-раз про це пише. Та ще дуже ремствує, чом, друкуючи, не додержують сістему Кулішевого в написах, так як вони у його творах поділяні й заведені у трилогії.— Треба б рахунка мати на видання „Приборканої Гострухи".

Витаю ж Вас щирим серцем із жінкою.

Щасти Боже на усе добре.

З глибоким поважанням

М. Лисенко

Не відмовте з ласки пороздавати мої конверти, кому який слідує.

Найближчий лист від 8 листопада 1902 р. викликаний знову справою видання Кулішевих перекладів з В. Шекспіра, що в тому часі добігало вже кінця.

Київ. 8. XI. 1902 р.
[Вулиця] Маріинско-Благовіщенська, д[ім] № 95.

Високоповажаний Добродію!

Просив я ш[ановного] д[обродія] Василя Доманіцького, коли він переїздом на Корфу мав бути у Львові, спитати Вас, чом це Видавнича Спілка и досі не подає останніх перекладів Куліша — Шекспіра. Жертводавець, що передав через наші руки остатню сумму грошей на решту видання творів Шекспіра, кілька раз уже запитував мене, а в якому стані видання єсть. То було попереду хоч по два примірники висилають сюди, на Вкраїну; один з йіх звичайно одсилають жертводавцеві, а останніми часами, від давна вже, не то примірників, а й вістки про видання нема.

Будьте ласкаві, не відмовте при Вашому нікольстві сповістити мене хоч парою слів, скільки ще невиданих творів Шекспіра — Куліша зосталося, скільки вже вийшло, и як иде продаж виданих, бо з того ж зиску можна б видати який переклад Кулішів з Шиллера або що.

Дуже зобовяжете мене, бо почуваюся винним перед жертводавцем подати йому яку будь вістку у тій справі, бо з моєї ж иниціятиви и гроші на видання роздобуто.

Витаю сердешно Вас обох з жінкою й з цілою родиною.

Щирим серцем прихільний

М. Лисенко

У 1903 р. з нагоди 35-літнього ювілею композиторської праці Миколи Лисенка знову кілька разів зустрілися І. Франко з М. Лисенком у часі побуту композитора у Львові від 5 до 9 грудня. Цікаву згадку про стрічу М. Лисенка з І. Франком подав у своїх споминах Сергій Єфремов, який з Євгеном Чикаленком супроводив М. Лисенка у його поїздці на ювілейні святкування у Львові 1903 р. (див.: Єфремов С. З спогадів про Ів. Франка // Література.— К., 1928). Згадуючи свої бачення з І. Франком, С. Єфремов писав: „Бачив знов же його зустріч з М. В. Лисенком: експансивний музика обняв його з словами: „Франко — це святий".— „Н-но, хіба турецький!" — з тихим сміхом одповів у лад йому Франко, на вічні свої злидні натякаючи". Про ювілей М. Лисенка і про свої зустрічі з ним написав І. Франко дуже широко на сторінках „Літературно-Наукового Вістника", про що буде мова далі. Тут подаємо текст привіту Лисенкові від Товариства ім. Котляревського з уваги на те, що автором тексту був Іван Франко (автограф збережений у його архіві):

„Високоповажаний Добродію.

Як імя Івана Котляревського, патрона нашого товариства, нерозривно звязане з відродженєм української поезії, так само й Ваше імя звязане нерозривно з відродженєм української пісні, української музики. Ви, як ніхто перед Вами ані обік Вас, вникнули глубоко в ту душу нашого народнього ґенія, окрилили нашу народну пісню своїм талантом і рознесли її славу широко по Славянщині. Та не досить того: Ви сотворили нашу національну музику, і імя Ваше, осяяне всіми чарами рідних мельодій, стоятиме по вік високо в ряді Творців, у ряді тих, що підносять душу своїх сучасних понад буденність, в ряді тих майстрів живих тонів, що вміють однаково зрозуміло говорити до всіх людей і всіх поколінь, а про те найлюбійшими і найзрозумільшими бувають для найблизших. Прийміть в радісний день Вашого ювилею щире привитанє від нас, вдячних Вам земляків, членів товариства ім. Ів. Котл[яревського] у Львові".

У своїй великій статті про ювілей Лисенка під заголовком „Лисенкове свято в Австрії", надрукованій у „Літературно-Науковому Вістнику" (1904.— Т. XXV.— С. 47—52), І. Франко не пише про подробиці святкувань, а намагається подати їх „загальну характеристику", висловлюючи при цьому, подібно як і при інших нагодах,— свої власні зауваги. Критика концертів і зауваги І. Франка викликали згодом низку відгуків, між ними і відгук самого М. Лисенка. Статтю „Лисенкове свято в Австриї", що має важливе значення для пізнання взаємин І. Франка з М. Лисенком, подаємо тут з невеликими скороченнями.

„В днях 6—13 грудня гостила австрийська частина українсько-руської землі, а власне східна Галичина й Буковина, незвичайного, дорогого гостя і при незвичайній нагоді. Гостила Миколу Віталієвича Лисенка з нагоди ювилею його 35-літньої праці як українського композитора й організатора співацьких хорів".

І. Франко зазначає, що не хоче подавати подробиць цього свята: „Ми задовольнимося тим, що подамо загальну характеристику тих празників та висловимо про них деякі свої уваги, на які в щоденних часописах не було часу, або місця, або, може, й охоти".

„Справді, Галичина й Буковина привитали Лисенка величаво, як не витали доси нікого. Від самих Підволочиск, від самого вступлення на галицьку землю, аж до відїзду з Новоселиці за російську границю був наш дорогий гість предметом ненастанних шумних та щирих овацій, промов, угощень та всякого рода вшановань. А специяльно львівські ювилейні празники д[ня] 7 і 8 грудня і загалом гостина Лисенка у Львові, се було таке велике і чисто українське свято, якого ще не бачила стара столиця Льва“.

З радістю наголошує І. Франко, що це були маси „реверенд та кожухів“, яких поляки звикли називати „попі і хлопі“. Він пише: „Лисенкові празники були дійсно святом галицько-української інтеліґенції. Підкреслюємо се; се факт замітний, повторене в більшім розмірі і з більшим одушевленєм того, що перший раз у нас було 1898 р. в часі святкованя столітнього ювилею появи „Енеіди“ Котляревського. Сим разом зїзд був без порівняння більший, ентузіязм до ювилята горячіший, наслідки — ну, та про наслідки говорити ще завчасно“.

„Центром того съвята, тих овацій, промов, похвал та вшановань була, розуміється, особа ювилята. Йому довелося, сказати б так, з головою пронерти на всі ті дні в туман кадила та ентузіязму, якого він не зазнавав ніколи досі. Наш славний музика — чоловік незвичайно простий і скромний, займає в Київі скромне місце приватного вчителя музики, і коли де почуває себе паном та володарем широких просторів, то хиба в сфері тонів, у музиці. Він привик зустрічати в тій сфері, що звичайно окружає його, ту саму простоту, невимушену щирість і дружню симпатію; артист усею душею, він не привик звертати уваги на формальности та етикету і почуває себе супроти них безрадним і безпомічним, як дитина. Як же то було йому, коли в Галичині від першого вступу попав у гурт людий у фраках та білих краватках і рукавичках, людий, готових кожної хвилі сипати шумні промови, здатних відгадувати кожний його намір і наперед заспокоювати його. Коли тут відразу комітетові, так сказати, сконфіскували його, обмежили та обциркльовали весь його час, усі виходи, розмови, візити! „Державть мене, як короновану особу“,— мовив він жартуючи. „Тепер до мене комубудь і доступу нема! От який я тепер!“

Та приходилось йому вислухувати ще дещо не таке приємне. Але тут поперед усього маленька діґресія“.

Тут І. Франко згадує про враження з Лисенкової подорожі у 1873 р. по Галичині дорогою через Львів, Стрий і Сколе. Знаємо, що М. Лисенко їздив у тому році у Сербію і переїздом був у Галичині; з М. Лисенком подорожував тоді Олександр Русов. Як оповідав І. Франкові сам М. Лисенко, в тому році панувала в Галичині холера, і тоді майже на кожному кроці було чути голосіння по померлих. Далі згадує І. Франко: „І коли я пробував заспівати йому наших жалібних пісень, він пізнав у них ті давні тони, що літали над ним, мов ворони в холерний рік у часі його подорожи. Він дуже зацікавився нашими народніми піснями, записав від мене деякі мельодії і врадувався не мало, почувши від мене, що дехто з наших музиків збирає ті наші мельодії і бажає за його прикладом обробити й видавати їх“.

„Від того часу минуло вже 18 літ, і справа збираня, наукового виступіюваня та артистичного оброблення наших галицьких нар[одних]

пісень не богато поступила наперед. Велика збірка о. Бажанського лишилася й доси не опублікована, а теоретичними працями про музику, які опублікував сей збирач, він у значній мірі скомпромітував наукову вартість і самої збірки. Лишаються гарні та скупі проби Філярета Колесси і неопублікована також збірка д[обродія] Роздольського — ось і все".

І. Франко дуже гостро критикує програму, складену з самих творів М. Лисенка, духа яких, як пише, в Галичині мало розуміють. Наступні розділи, у яких І. Франко намагається схопити різницю між М. Лисенком і галицькими композиторами та виконавцями, подаємо повністю.

„Почати з того, що Лисенкова музика — наскрізь сьвітська, виросла на двох основах, на українській народній пісні і на новочасній європейській сьвітській музиці; натомість у нас у Галичині панує ще майже неподільно дух церковної музики, коли не старий „київський напів", то бодай Бортнянський. Без волі й відома наших співаків сей дух переноситься й на виконуванє Лисенкових творів, бо ж ріжниці нашi музики не відчувають, як не відчув її ніхто з ораторів, що більше шумно та велично, ніж основно і зі зрозумінєм річи підносили заслуги ювилята. Треба було бачити Лисенка, коли він чув свої композиції, виконувані галицькими співаками, від часу до часу він корчився, морщився, зривався з місця або похилявся, мов під холодним дощем, і з його уст виривалися жалібні, безпомічні окрики:

— Крилос! Се чистий крилос!

Здавалося часом, що він так і вихилиться зі своєї льожі і закричить діріґентови:

— Темпо! Темпо!"

„А друга річ, певно, laudanda voluntas галицьких співаків, пошанувати київського гостя монстр-концертом, зложеним із хорів вісьмох галицьких „Боянів". Але треба ж при тім мати милосердє над чоловіком, у якого слух розвинений незвичайно тонко, естетичний смак не меньше, а довголітня діріґентська практика виробила дуже докладне розумінє співацької техніки. Подавати такому чоловікови концерт із вісьмох незіспіваних хорів, вивчених ріжними людьми, які при тім, на його погляд, співають усі фальшиво, тілько на ріжні лади,— се ж по просту негуманність, щоб не сказати ще сильнійшого слова. Додаймо до того поганий звичай наших співаків співати не вимовляючи слів, брак добрих солістів, крім одного д[обродія] Волошина, який співав справді гарно,— то будемо мати суму тих приємних вражінь, якими утрактовано ювилята на його питомім музикальнім полі".

„Певна річ, про якусь вину Галичан не можна тут говорити: тут виявилася ріжниця двох культурних кругів, двох ступнів розвою, що доси йшли ріжними дорогами і лише від недавна почали входити в близший контакт. Галичани чують інстинктом, що в Лисенковій музиці віє якийсь инший, новий і свіжий для них дух; відси й їх щирий ентузіязм для Лисенка й його музики. Та вони не зовсім ясно свідомі того, що в Лисенковій музиці віє той сам дух світського і свобідного від усяких конвенціональних формулок реалізму, який ще так недавно збуджував їх рівно щиро ненависть, коли його речником являвся у нас Драгоманов".

„Правда, від того часу богато змінилося, літературні формулки перестали у нас належати до національних святощів, реалізм, а навіть символізм і всі роди неоромантизму знайшли до нас доступ і пустили хоч, що правда, бліденькі та слабенькі паростки в літературі. Музика оказалася консервативнішою; не вважаючи на досить богату продукцію, вона не вийшла з утоптаних стежок; на сьому полі не появився у нас жаден визначний талан з реформаторськими ідеями, тай сама загальна освіта музична стоїть у нас дуже низько. Наші композитори в значній мірі самоуки та ділєтанти; деякі не переварили як слід теорії, а історія музики взагалі, а особливо у нас для більшої части їх цілковита terra ignota. Не диво, що хоча новий напрям у музиці не стрічає у нас теоретичного опору, навіть такого, який стрічав у літературі, то до практичної творчости в новім напрямі або навіть до його відповідного зрозуміння ще дуже далеко. Тут може мати вплив тільки систематична школа, якої підвалини покладено тільки в минулому році — характерно, власне в році 35-літнього ювилею Лисенкової праці“.

Далі описує І. Франко гостину М. Лисенка в Науковому товаристві ім. Шевченка.

„Хто знає, з яким теплим почутєм слідив ювилят за кождим кроком нашого Товариства від самого його заснованя, як радувався його успіхами в останніх роках, як і сам не щадив праці, допомагаючи його розвоєви, чи то містячи деякі свої писання в „Зорі“, чи уживаючи на Вкраїні свойого впливу на користь нашого Товариства, той зрозуміє, що візита Лисенка в льокалях Товариства мусіла мати особливо сердечний характер“. У канцелярії товариства зібрались члени виділу, письменники та деякі артисти. Гостя вітав голова товариства Михайло Грушевський. Потім М. Лисенко оглянув бібліотеку і друкарню Товариства. Врешті згадує І. Франко й про привітання М. Лисенка у галицьких провінційних містах і закінчує свою статтю так: „Всюди наш любий гість своєю появою викликав щиру радість, усюди довкола нього збиралася вся українська інтеліґенція. Те саме було і в Чернівцях, відки по дводневім побуті Лисенко вернув на Вкраїну. Зазначимо нарешті, що орґан львівських москвофілів повитав ювилей Лисенка прихильною, хоч холодно написаною статтею, але особисто в обході ані москвофіли, ані поляки не брали ніякої участи. І се було найліпше“.

Гострі слова Франкової критики внесли дисонанс у загальні схвальні голоси з приводу Лисенкового ювілею. Зміст статті І. Франка передала „Кіевская Старина“ (1904.— Т. 87), цитуючи деякі розділи повністю. На сторінках газети „Діло“ від 16 березня 1904 р. появилася така заява редакції „Діла“ (разом із відгуком М. Лисенка):

„Відповідь на критику. У „Літер[атурному] Вістнику“ помістив Д[окто]р Франко дуже досадну критику на ювилей М. Лисенка, устроєний у Львові, з якої виходило, немов би автор критики репродукував вискази і погляд Лисенка що до виконаних точок концерту. Редакція наша отримала зараз від кількох знатоків дуже обширні і річеві відповіди, не помістила їх, однак, тому, що ювилейний обхід Лисенка мав передовсім національно-демонстраційний характер, а при такім правдиво національнім все-українськім обході більше чи менше вдатне виконанє поодиноких вокальних точок програми має лише другорядне значіннє. Тому то цілої справи ми не розмазували, хоч було нам звісно з

висловів всіляких знатоків на поли музики, що критика п[ана] Франка була одностороння і неоправдана. Тепер, однак, одержали ми письмо від самого ювилята, котре очевидно мусимо помістити, тим паче, що сього допоминаеться сам В[исоко]п[оважаний] Автор. Письмо се звучить: „Я вельми здивований і гірко вражений, що такий розумний, надзвичайно працьовитий чоловік, як добр[одій] Франко, якого я звик здавна високо цінувати й шанувати, виступив в пресі з такими висказами од моеї особи про виконане концерту, з якими тільки можна виступити з замірами посварити, а найменше розхитати добрі і дуже щирі, сердечні відносини до усіх любих братів Галичан, які душу свою, як могли і уміли, поклали і праці та силу додали, аби спорудити й обійти те свято, на яке мене закликали. Незрозуміле для мене діло і вельми невідповідне. Я міг, яко дуже нервовий чоловік, не згоджуватись з способом виконаня, з невірно зрозумілими темпами, у такому тяжкому, трудному ансамблю сотень співаків і співачок, на виріб якого треба б може було кільканайцять репетиций для гуртів не одного, але кількох віддалених міст (се ж я все добре розумію, що то коштує і з артистичного боку і з материяльного), але щоб на справжки судити, зневажати усю ту справу я зовсім не мав на думці. Адже ж, коли мене що дуже вражало, то я й сам підходив на репетициї до шановного добр[одія] о. Ніжанковського і прохав, що треба виправити й полагодити. Взагалі, які б в тісному братерському гурті не повставали хвилеві незадоволеня, непорозуміня, які скрізь між людьми найблизшими трапитись можуть, хиба ж такі річі видано-чувано виносити в пресу на вселюдне оголошене та ще й з власними додатками, ніби я корчився і був в небезпеченстві випасти з льожі? Мене незвичайно вразило й боляче перед Високоповажаним головою комітету, добр[одієм] Вахнянином і перед усіма шановними членами „Боянів“ міских і позаміских, які можуть з сеї статі вивести фальшиве, погірдне й навіть, чого доброго, вороже уявлене о моїй невдячній особі, о обидливих висказах і відозвах, о якомусь юнкерському поводженю. Я не зрікаюся, що добр[одієві] Франкови, як і о. Ніжанковському й інчим казав і критикував незрозумілі сторони в виконаню деяких уступів, тож саме зробив я й у Петербурзі, де всеж більше ознайомлені проводирі моеї музики з моїми авторськими вимогами, але все те не шкодить і не заважає в цілости віднестись з повним узнанем і вдячностию до усіх заходів і праці, які вкінци дали задоволяючі результати“. До сего письма додаємо ще, що его прислав д[обродій] Лисенко на руки проф[есора] Шухевича, котрий і передав нам его до поміщеня в „Ділі“.

Про цю справу згадує у своїх „Спогадах“ Євген Чикаленко, який був на ювілейних концертах у Галичині у 1903 р. Є. Чикаленко пише: „Хоровий спів Галичан нам не подобався, що й висловив Лисенко Франкові, коли той запитав його про враження, не гадаючи, що Франко надрукує його вираз, що „Галичане співають наче панахиду правлять“ (див.: Чикаленко Є. Спогади.— Львів, 1925.— Част. II.— С. 125).

Франкова критика вразила й Остапа Нижанківського. Висловом цього були його слова, писані з нагоди концерту у 1911 р., на якому виконувалась та сама Лисенкова кантата „Радуйся, ниво неполитая“, що входила в програму ювілейного концерту у 1903 р. О. Нижанківський писав: „Правда, дісталося тодішньому дириґентови від д[окто]ра Франка

в „Л[ітературно-]Н[ауковому] Вістнику", що се дяківський спів [...] Отсей „крилос", був тоді одиноким словом, яке мало заступити річеву та безсторонну критику тяжкої у тих часах організаційної і артистичної діяльности „Бояна" (див.: Діло.— 1911.— Ч. 249).

На це без затримки відповів Іван Франко у „Ділі" (1911.— Ч. 254), зазначаючи, що о. Нижанківський „написав м[іж] ін[шим] про мене щось таке, що мушу рішучо спростувати"; „я особисто не зробив тоді ніякої кривди о. Нижанківському, який, як дириґент величезного і незіспіваного хору справді зробив усе, що було в його силах, аби концерт випав як найкраще". Далі писав І. Франко, що його критика „була радше гаслом до визволеня галицько-української світської музики від найтяжчого тирана — шабльону, від якого досі не визволився хочби й сам о. Нижанківський, як композитор, який у своїх композиціях, окрім майстерного „Гуляли", доси не тільки не пішов далі вперед, але навіть не піднявся ані раз на висоту тої одної з найперших своїх композицій".

Франкову критику ювілейних Лисенківських концертів треба розглядати у світлі інших його статей і відгуків на музичні теми, починаючи з 1885 р. (замітка І. Франка в „Зорі" з приводу рецензії Порфирія Бажанського). У статті „Лисенкове свято в Австрії" І. Франко висловлює ті самі думки, з якими виступав і раніше і яких найбільш яскравим висловом була стаття про вплив Д. Бортнянського на галицьку музику (див.: Франко І. Думки профана на музикальні теми // Артистичний Вістник.— 1905.— Т. V). У ній читаємо, що Д. Бортнянський „заслонив собою нашим композиторам увесь сьвіт, відучив їх чути голоси природи, зашпунтував їх вуха на чари нашої народної пісні, накинув усій нашій музиці шабльоновий, не національний і неприродний характер. Кождого посторонного знавця — будь він Ніщинський, чи Лисенко — вражає се від першого разу"[44]. Дуже помітно, що І. Франко саме ювілей М. Лисенка використав як нагоду для того, щоб широко і відверто висловити свої критичні завваги, не вагаючись при тому покликатись на авторитетний голос самого М. Лисенка. На ювілей М. Лисенка І. Франко дивився як на подію, що повинна б була рішуче вплинути на розвиток музичної культури в Галичині; при цьому старався зробити перекрій тогочасного стану тієї культури і розглянути її хиби. Мусимо визнати, що критичні завваги І. Франка в основному опирались на правильне схоплення фактів і їх причин. Франкова критика торкалась трьох основних ділянок: музично-етнографічної, композиторської та виконавчої. Треба визнати, що ні одна з них не стояла в тому часі у Галичині на цілком задовільному рівні. Натомість відгомін і передовсім спротиви, які ця критика викликала, були до деякої міри наслідком гостроти тону Франкових слів. Та, здається, у ще більшій мірі були вони наслідком різниці самого ставлення до ювілейних концертів. Для аранжувальників і учасників концертів Франкові слова були нічим іншим, як несправедливою оцінкою їх праці в організації й виконанні концертів, які, коли брати до уваги слова самого М. Лисенка та інших осіб, справді пройшли на належному рівні. Натомість для І. Франка це була одна з нагод зробити основний перегляд різних ділянок галицького музичного життя, ювілейні концерти якого — тільки один із його виявів.

На взаємини М. Лисенка з І. Франком стаття „Лисенкове свято в Австрії“ і відгомін, який вона викликала, мусили вплинути прохолоджуюче. А проте їх довголітні добрі взаємини не перервалися з цієї причини, як про це свідчить лист М. Лисенка від 14 жовтня 1904 р. Його зміст — справи святкування ювілею Івана Нечуя-Левицького[45] і перекладу на німецьку мову текстів деяких Лисенкових творів. Це останній лист М. Лисенка до І. Франка.

Київ. 14. X. [1]904 [р.]
[Вулиця] Маріинско-Благовіщенська,
д[ім] Н[омер] 95

Високоповажаний Добродію,

Кияне поважились святкувати 35-літний ювилей шановного нашого письменника Івана Нечуя-Левицького. Звичайна річ, що й братів Галичан вельми бажано й приятно було б бачити між усіма українцями, шануючими свого поважаного літератора.

Але для сього треба вибрати догідний час, коли вам, закордонцям, вільніше було б приїхати, хтоб там захтів або зібравсь у дорогу до Києва.

Так ото я й запитую, шановний Земляче, через Вас, коли саме було б користніше й догідніше визначити святкування відповідно датам. Видається, що в місяці грудні було б найдогідніше, але знов не дуже пізно, щоб и молодь не роз'іхалася по домівках на Різдвяні Свята.

Прошу Вас кинути межи люде цю мою гадку про святкування ювилею, а Вас прошу ласкаво мені одповісти на запитання.

Я ще до Вас, шановний Пане Іване, маю великого интереса.

Познайомивсь я листовно звичайно з шановним артистом, нашим — співаком оперним, добр[одієм] Модестом Менцінським, що на разі співа в Стокгольмі, в королівській опері. Листувалися ми з йім в протягу цього минулого літа и навіть обмінялись фотографіями. Він дуже уподобав мою музику и милується вокальними моїми творами, пропагує йіх навіть у концертах в Німеччині. Прислав з поводу сього часописі німецькі, а в йіх реляції й апрбації про співані твори. Але він страшенно уболіває, що наша пісня, наша творчість музикальна не може в европейськім суспільстві доти ширитись й пропагуватися, доки тексти до музики не будуть перекладені, и то взірцево перекладені, на німецьку, французьку й инчі мови и видані в тих мовах. Міркувалися ми з йім чимало над цим питанням и в один голос зійшлися на Вашому мистецьтві чудово перекласти на німецьку мову твори вокальні хоч би до тексту Шевченкового, на які у мене переважно й компонована музика.

Чи можна б рахувати, Високоповажаний Пане Іване, на Вашу під тим зглядом працю, так потрібну, нагло потрібну для нашого пробиття на естради европейські? Коли б в принципі Ви згодилися, тоді б можна було вибрати найчільніші речі проміждо багатьох творів и порозумітися з Вами. Чи не дасте Ви й на це одповіді?[46]

Усій родині кланяюсь сердешно, і Вас од серця здоровлю.

З глибоким поважанням

М. Лисенко

В одній зі своїх праць, у „Нарисі історії українсько-руської літератури", писаній уже в часі важкої недуги, І. Франко знову присвятив немало місця Миколі Лисенкові[47]. Там читаємо: „Обік Старицького треба тут згадати також його шурина і близького приятеля Миколу Лисенка, славного українського музика і композитора, якому належиться місце не тільки в історії української культури другої половини XIX віка, але також в історії української етнографії, як збирачеви і впорядчикови та композиторови чотиротомової збірки українських народніх пісень, положених на ноти з доданим до них фортепяновим акомпаніяментом. Надто списав Лисенко також весь музикальний репертуар кобзаря Остапа Вересая, видав крім чотиротомової збірки ще кількадесять українських пісень окремими випусками і причинився богато до розвою музичної культури на Україні не тільки як впорядчик хорів і концертів, але також як приватний учитель музики і нарешті як основатель школи музики й деклямації в Києві. Між власними композиціями Лисенка обік його опер і опереток, найкращі і найталановитійші його композиції до многих поезій Шевченка, в яких музикальність він вдумався глубше і зумів віддати її красше від усіх инших многочисленних композиторів, яких манила до себе Шевченкова муза".

Площиною, на якій зустрілись І. Франко і М. Лисенко у своїй мистецькій творчості, була Лисенкова музика до поетичних текстів І. Франка. Побіч хорових творів, таких як популярний „Вічний революціонер", „Ой, що в полі за димове"[48], головну увагу М. Лисенко звернув на сольні пісні. Найбільше число Лисенкових творів на тексти І. Франка постало у 1898 р.; ними композитор зі свого боку причинився до святкування 25-ліття письменницької діяльности Івана Франка. Тоді також надійшов з Києва привітальний лист з підписами найвизначніших українських письменників, мистців, учених і громадських діячів, між якими знаходимо й підпис Миколи Лисенка.

З нагоди ювілею вийшла тоді у Львові збірка музичних творів, написаних на Франкові тексти. З музикою М. Лисенка появилось там чотири пісні: „Не забудь, не забудь юних днів", „Місяцю, князю (Ноктюрн)", „Розвійтеся з вітром" і „Безмежнеє поле". Філарет Колесса у рецензії на згадану збірку писав у газеті „Діло" від 15 (27) лютого 1899 р., що М. Лисенко скомпонував ці пісні спеціально для ювілею. Пісню „Не забудь, не забудь юних днів" переробив композитор на дует для тенора й баритона. У збірному виданні пісень М. Лисенка на слова І. Франка[49] вийшло шість сольних пісень з акомпанементом фортепіано, крім чотирьох з 1898 р., ще „Оце тая стежечка" і „Я не кляв тебе, о зоре". Не вдаючись у докладний аналіз цих пісень, треба зауважити, що музична мова М. Лисенка у них виразно інша, ніж у його творах на Шевченкові тексти. Впливи народнопісенних інтонацій, за винятком першої „Оце тая стежечка", не позначились на піснях, написаних на тексти І. Франка.

Треба згадати, що І. Франко зі свого боку віддячився М. Лисенкові, присвятивши йому свій вірш „На святоюрській горі" (1900).

Збираючи в одно усі вияви і сліди взаємин М. Лисенка з І. Франком, скажемо, що основною підставою для їх нав'язання було притаманне М. Лисенкові та І. Франкові замилування до народної творчости, передовсім до народної пісні. Воно зблизило їх, починаючи з першої зустрічі у 1885 р., коли М. Лисенко робив перші записи пісень із співу І. Франка.

Кореспонденція між М. Лисенком і І. Франком, що велася цілі два десятиліття (листи, збережені у Франковому архіві, стосуються 1885—1904 рр.), поділяється щодо змісту на два окремі періоди. У першому в 1885—1887 рр. головною її темою є справи музичного життя у Галичині. За посередництвом І. Франка М. Лисенко намагався вплинути на повернення галицької музики у бік започаткованого ним самим національного напряму. Впливові М. Лисенка треба завдячити те, що І. Франко, письменник, учений і громадський діяч, надавав музичним питанням так багато уваги і не раз висловлював про них публічно свої думки і погляди. У другому періоді (в 1894—1902 рр.) головною темою листування була справа редагування й друку Кулішевих перекладів драм В. Шекспіра; згадки про музичні справи трапляються рідко і не торкаються суттєвих питань (наприклад, справа пересилки нот). Причини виразної зміни у листуванні другого періоду пояснює факт, що в тому часі (90-ті роки) М. Лисенко мав уже безпосередні зв'язки і листування з молодшими галицькими музикантами — спершу з Остапом Нижанківським[50]*, потім і з Філаретом Колессою*[51]*.*

У кореспонденції обох періодів є місця, що торкаються журналістської і видавничої праці І. Франка. У Лисенкових листах часто йдеться про підтримку і поширення періодичних видань, співробітником або видавцем яких був І. Франко. Важливе значення має витребування автобіографії від М. Лисенка (1881 р.) і вміщення її на сторінках редагованого І. Франком і І. Белеєм місячника „Світ“. Що ж до суспільно-політичної діяльности І. Франка, між іншим, його участи в українському так званому радикальному русі, про це не знаходимо згадок у Лисенкових листах. Про відносини М. Лисенка до згаданих течій в українському громадянстві цікава згадка є у споминах Є. Чикаленка: „Лисенко був спочутливий до всього, що могло оживити справу відродження України, в якій би то не було сфері, хочби й зовсім йому чужій і невідповідаючій його вдачі: так він раз-у-раз з особливою повагою ставився до Драгоманова та його діяльности, до Франка та Павлика і до орґанізованої ними радикальної партії“[52]*.*

Особисті стосунки між М. Лисенком і І. Франком були дуже близькі і товариські, хоч М. Лисенко був на 14 років старший від І. Франка. У кожного з них бачимо взаємну глибоку пошану до мистецької творчости й громадської діяльности іншого. Крім згаданого впливу на галицьке музичне життя, взаємини М. Лисенка з І. Франком мали ширше значення, а саме як один з дуже важливих виявів зв'язків Галичини з Придніпрянщиною.

Василь ВИТВИЦЬКИЙ

ПРИМІТКИ

1. Див.: Студинський К. Галичина й Україна в листуванні 1862—1884 рр.— Київ; Харків, 1931.— Т. I.

2. Барвінський Олександр. Спомини з мого життя.— Львів, 1912.— Ч. I.— С. 141—143.

3. Див.: Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини // Українська музика.— Львів; Стрий, 1937.— Ч. 1.

4. Праця Д. Ревуцького появилася у збірнику „Українська музикальна спадщина" (К., 1940).

5. Розпочинаючи біографію, автор поставив виразний акцент на першому слові: Ли́сенко.

6. У передмові до листів М. Драгоманова (Львів, 1906.— Т. І.— С. 8) І. Франко пише: „Вийшовши з коломийської тюрми, я почав разом з І. Белеєм видавати „Сьвіт". Та що я переважно жив на селі, а редакційна робота і коректа спадала на Белея, занятого також заробітком на цілоденне удержання, то не диво, що „Сьвіт" був редаґований не зовсім добре". Саме у 1881 р. у середині квітня І. Франко виїхав зі Львова до Нагуєвичів (пор.: Возняк М. З життя й діяльности Івана Франка в рр. 1881—1884 // Культура.— 1925.— № 1).

7. Рецензія, підписана Франковим псевдонімом Мирон, вміщена у львівській „Зорі" (Ч. 5) від 1 (13) березня 1884 р.

8. Лист з датою 26 квітня 1890 р. (Листування І. Франка і М. Драгоманова) надрукований у „Матеріялах для культурної й громадської історії Західної України".— К., 1928.— С. 328.

9. Листи М. Лисенка до І. Франка і його дружини Ольги Хоружинської-Франко друкуються тут з рукописів, збережених в архіві І. Франка. У цих листах М. Лисенко не раз уживає галицьких висловів і форм („давєм", „писалисте" та ін.). Усі листи друкуються повністю, без пропусків. Додані знаки і пояснення — у квадратних дужках. Усюди зберігається ориґінальний правопис, тому що питання правопису у кореспонденції М. Лисенка має своє окреме значення. У його листах відбиваються різні етапи розвитку українського правопису від 1870-х до 1900-х рр. Що питання правопису входило близько у коло зацікавлення М. Лисенка, бачимо теж з його листа до М. Драгоманова від 18 (30) листопада 1876 р.: „Болячка наша — правопис, знов був ув останнє счинив чималу бучу". З допомогою музичних термінів М. Лисенко дотепно описує суперечки, що відбувалися через правопис. Далі М. Лисенко докладно описує нові правописні проекти (див.: Архів М. Драгоманова. Т. І: Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870—1895).— Варшава, 1938.— С. 148).

10. Антоновичева Варвара Іванівна — дружина Володимира Боніфатійовича Антоновича, українського історика, археолога й громадського діяча.

11. Кугач Франц Ксавер (1834—1911) — хорватський етнограф, автор чотирьох збірників південнослов'янських народних пісень у супроводі фортепіано, праць про музичні інструменти, нотне письмо та інше.

12. Слова М. Лисенка про квартети галицьких композиторів, як нам здається, не були призначені для публічного оголошення. Як бачимо з наступного листа, він боявся, щоб надто гостра критика не викликала непорозуміння й знеохоти. З-поміж галицьких композиторів на замітку в „Зорі" відповів Віктор Матюк на сторінках „Діла" від 9 і 13 лютого 1886 р., беручи в оборону галицьких композиторів, передусім М. Вербицького та І. Лаврівського.

13. Лист І. Франка з текстами пісень зберігся і був експонований на виставці, присвяченій М. Лисенкові, у Києві в 1927 р. (див. „Каталог" виставки, с. 21). Лист має дату 13 грудня 1885 р. Як подає К. Квітка, до цього листа „додані такі галицькі пісні: „Про Довбуша", „Плине качур по Дунаю", „Гей волошин сіно косить" (див.: Квітка К. Фольклористична спадщина М. Лисенка // ВАН. Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. Т. 1: Присвячений Миколі Лисенкові.— К., 1930.— С. 36). Останню пісню („Гей волошин сіно косить") опрацював М. Лисенко для хору і вмістив у XI випуску так званих „Десятків".

14. „Гуцул і Гуцулка" — копії образів маляра Северина Обста, видані у 1885 р.

15. „Кобзар" — збірник хорових творів (Львів, 1885) за редакцією Анатоля Вахнянина і Порфирія Бажанського. У збірнику вміщені твори М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, С. Воробкевича та інших. М. Лисенко вмістив у цьому збірнику сім народних пісень в обробці à capella.

16. „Боян" — збірник хорових творів (Львів, 1885) за редакцією В. Матюка, який умістив тут крім творів М. Вербицького, І. Лаврівського і С. Воробкевича велике число своїх ориґінальних композицій та обробок народних і популярних пісень.

17. Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України.— С. 222.

18. Там само.— С. 232.

19. Пор.: Архів М. Драгоманова.— Т. І.— С. 301 і 425.

20. Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України.— С. 224.

21. Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України.— С. 357.

22. „Коли Франко був у нас і ми розмовляли з ним про потребу нової часописі, ми розстались з ним на такій умові, що він буде видавати нову газету, в котрій ми хотіли приймати активну участь, де що обіцяли запомогти і грошима" (Архів М. Драгоманова.— Т. І.— С. 239). У цьому листі члени громади бороняться перед закидом М. Драгоманова, що вони „благословили противунатуральний слюб" І. Франка з часописом „Зоря", кажучи, що в співробітництві І. Франка з „Зорею" немає, на їх думку, нічого протиприродного. Як можемо здогадуватись, у розмовах „Старої Громади" з І. Франком брав участь і М. Лисенко.

23. Лист І. Франка до М. Драгоманова з датою 7 червня 1886 р.: „На Ваші запитання що до Київа я не можу докладно одповісти. Хто писав до Вас лист, привезений Тр-хою [Тригубихою Антоніною Федорівною з Хоружинських, що була сестрою Франкової дружини.— *В. В.*], мені не сказано, так само, як нічого не сказано про лист Musicus-а, хоч я з ним кілька разів бачився" (див.: Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України.— С. 188).

24. У львівській „Музикальній Бібліотеці", в якій одним з найдіяльніших організаторів був Остап Нижанківський, вийшли такі твори М. Лисенка: випуск III Бібліотеки „Молитва" для сопрано й альта з фортепіано; вип. VIII „Quodlibet" з українських народних пісень для чоловічого хору; вип. IX — друге „Quodlibet"; вип. XIII „Вечір" і „Милованка" — дві сольні пісні для фортепіано на слова М. Старицького. З наведених видань дуже широкої популярности набула „Молитва" („Боже великий, єдиний") на слова О. Кониського. Цей твір О. Кониського — М. Лисенка російська влада суворо заборонила виконувати у межах Російської держави (Возняк М. Ів. Белей і Ол. Кониський. До зв'язків Галичини з Наддніпрянщиною в 80 рр. XIX в.— Львів, 1928.— С. 36).

25. Фейлетони І. Франка з'явилися у щоденному часописі „Kurjer Lwowski" від 27 серпня — 6 вересня 1892 р. (числа 239—249). У вступі І. Франко пише, що музично-театральна вистава у Відні розбудила у широких колах зацікавлення до музики й театру різних народів. Добре запрезентували себе на виставі чеський і російський відділи, натомість польський не імпонує ані добором, ані багатством виставлених предметів і пам'яток. „Зовсім інакше,— вважає письменник,— мається справа з українським мистецтвом. Для нього не знайшлося навіть тільки меценатів і аматорів, що для польського; воно не має окремого відділу; ніхто не подумав про зібрання його памяток і продукцій, а самі фрагменти, що його репрезентують, мусять тулитися по части у польському відділі, по части в російському, по части у інших ще — Бог зна яких". Привертає увагу факт, що І. Франко не зацікавився ближче тією частиною згаданої брошури, що інформувала про театр, натомість узявся перекладати і доповнювати нарис історії музики (першу залишив, як писав, „оцінці іншого, більш вправного від мене референта в театральних справах"). До нарису Ф. Биліцького І. Франко дає ряд зауважень, зазначаючи, що не йдеться йому про критику цього нарису: „Даючи тут переклад його праці, ніяк не думаю її критикувати, дозволяю собі тільки доповнити її на скільки вистарчать мої невеликі відомости в цій ділянці, головно у розділі про українську музику, котрої автор теж торкнувся, але про котру — не маючи очевидно для цього жадного субстрату на виставі, окрім гарної характеристики народних пісень,— не міг нічого докладнішого сказати". І. Франко звертає увагу автора брошури на брак згадки про музичні інструменти, вживані у різних часах, і — що дуже цікаве — на видавництво Йосифа Сужинського „Monumenta musices sacrae in Polonia". З цього дуже важливого видання пам'яток польської музики появились до того часу у Познані три випуски (І — 1885 р., II — 1887, III — 1889), отже, Ф. Биліцький повинен був про них згадати у своєму нарисі, писаному у 1892 р. І. Франкові були відомі не тільки ці видання Й. Сужинського, але і його праці з історії польської музики. З джерел і студій про розвиток української музики І. Франко згадує праці Дмитра Розумовського, Петра Сокальського і Порфирія Бажанського.

26. Маркович Опанас (1822—1867) — український музикант, етнограф і громадський діяч, член Кирило-Мефодіївського братства, чоловік Марії Маркович (Марко Вовчок); написав музику до „Наталки Полтавки" (1862) та до п'єси „Чари" (1866). Замітка про нього як Лисенкового вчителя подана І. Франком, правдоподібно, на основі розповідей самого М. Лисенка. Про науку О. Марковича М. Лисенко у своїх автобіографічних записах не згадує, як також не згадують про неї Лисенкові біографи та мемуаристи. Як нам здається, Франкові слова відносяться не до науки музичних дисциплін, а до впливу О. Марковича на музично-етнографічну працю М. Лисенка. На це посередньо вказує згадка у спогадах Дмитра Марковича під назвою „Замітки і спомини про Опанаса Василевича Марковича", вміщених у „Кіевской Старині" (1893.— Т. IV). Д. Маркович, пишучи про дім Загорських у Чернігові, у якому свого часу проживав О. Маркович, згадує, що Меланія Загорська була видатною співачкою і виконавицею народних пісень. З її уст М. Лисенко записав майже усі пісні, що ввійшли у його III випуск українських народних пісень (Замітки і спомини про Опанаса Васи-

левича Марковича.— С. 76). До цього додамо, що у III випуску є аж 26 пісень, які М. Лисенко записав від М. Загорської; крім того, є у IV випуску п'ять і в V три. Про походження й мистецьку діяльність М. Загорської цікаві дані зібрав Дмитро Ревуцький у статті „Меланія Овдієвна Загорська, співробітниця Лисенкова" (ВАН. Збірник Музею...— Т. 1.— С. 73—78). Незалежно від Лисенкового знайомства з М. Загорською, людиною дуже близькою до Опанаса Марковича, є здогади про безпосередні зв'язки М. Лисенка з О. Марковичем на полі музично-етнографічної праці; про це пище К. Квітка в студії „Фольклористична спадщина М. Лисенка" (ВАН. Збірник Музею...— Т. 1.— С. 37). Для висвітлення питання про зв'язки М. Лисенка з О. Марковичем — згадка І. Франка є цінним причинком.

27. „Къ біографіи Н. В. Лисенка" — спомини М. Старицького. Див.: Кіевская Старина.— 1903.— Т. XII.— С. 454.

28. Лист писаний з Ляйпциґа у липні 1869 р. (див.: Студинський К. Галичина й Україна в листуванні...— С. 110). За посередництвом М. Лисенка нав'язав зносини з П. Кулішем Олександр Барвінський. У 1869 р. М. Лисенко зустрічався з П. Кулішем у Дрездені й тоді передав йому лист О. Барвінського у справі укладання української читанки для гімназії (Барвінський О. Спомини...— Ч. І.— С. 157, 169—171).

29. Шекспирові твори з мови британської мовою українською поперекладав П. А. Куліш. Том первий. Отелло. Троіл та Крессида. Комедія помилок.— Львів, 1882.— 418 с.

30. Кантата для солістів, хору й оркестру „Радуйся, ниво неполитая" на слова Т. Шевченка („Подражаніє Ісаії глава XXXV"), написана в 1882—1883 pp.; на першій сторінці рукопису написано рукою М. Лисенка: „Присвячую співацькому товариству „Боян" вві Львові" — „Кантата" — „Радуйся, ниво неполитая". Твір Т. Шевченка. Музика про хори, соло і скуплені голоси з проводом орхестра М. Лисенка ор. 26".

31. Комітет організувався у Львові з метою збирання народних пісень і публікування у періодичних випусках під заголовком „Русько-українські народні мелодії". Як свідчить Філарет Колесса (Артистичний Вістник.— Львів, 1905.— Ч. IV.— С. 36), до складу комітету входили: О. Нижанківський, Ф. Колесса, Д. Січинський, І. Франко, О. Роздольський, М. Павлик, Б. Лепкий, С. Яричевський, Е. Калитовський. Комітет зібрав кількасот пісень, але видавничої діяльности не розпочав.

32. „Вільгельм Тель" — драма у пяти діях Ф. Шіллера. З німецької переклав Володимир Кміцикевич (Львів, 1887).

33. Матеріяли для культурної й громадської історії Західної України.— С. 486.

34. У 97 і 98 числах чернівецького часопису „Буковина" за 1897 р. з'явилася стаття під заголовкам „Любить чи не любить" („Громи на др. Івана Франка"), в якій автор бере в оборону І. Франка перед нападами на нього.

35. „Іван Гус" — твір для чоловічого хору з фортепіано на слова Т. Шевченка, музика М. Лисенка, написаний 1881 р., вийшов друком у 1888 р. накладом Костя Паньківського (Ляйпциґ; Львів).

36. Що лист Ольги Лисенко писаний у 1898 р., підтверджує, між іншим, і дата на фотографії, про яку є в ньому мова. Фотографія Івана Франка з датою 14. XI. (новий стиль) 1898 р., подарована Ользі Лисенко, була експонована на виставці у Києві в 1927 р. (див.: Каталог виставки, присвяченої М. Лисенкові.— К., 1927.— С. 13). Очевидно, згаданий лист Ольги Лисенко датований 14. XI. за старим стилем.

37. Федоровський Микола (1838—1918) — український громадський діяч і педагог, генерал у відставці, був одним з засновників Добродійного товариства для видавання загальнокорисних і дешевих книг у Петербурзі. Товариство, засноване наприкінці 1898 р., проіснувало майже два десятки літ і видало 80 брошур. Як пише у своїх споминах О. Лотоцький, це корисне товариство виконувало до деякої міри роль української „Просвіти" (Лотоцький О. Сторінки минулого.— Варшава, 1933.— Част. II.— С. 251 і наст.).

38. Ковалевський Микола Васильович (1841—1897) — український громадський діяч, член Київської та Одеської громад, у 1879—1882 pp. був на засланні у Сибіру, підтримував матеріально М. Драгоманова і деякі галицькі українські видавництва.

39. Дашкевич Микола — український історик літератури, професор Київського університету, автор праць про західноевропейську літературу.

40. Маслеников В. — український художник, учень Я. Станіславського у Кракові; одружився з дочкою Миколи Лисенка Катериною.

41. Къ біографіи Н. В. Лисенка.— С. 465.

42. Студинський К. Галичина й Україна в листуванні...— С. 110.

43. Твори В. Шекспіра у перекладі П. Куліша вийшли за Франковою редакцією в такому порядку: у 1889 р.— „Гамлет", у 1900 р.— „Коріолян", „Макбет", „Приборкана Гостру-ха", „Юлій Цезар"; у 1901 р.— „Ромео та Джульєта", „Багацько галасу з нечевя", „Антоній і Клеопатра"; у 1902 р.— „Король Лір" і „Міра за міру". Випускаючи у світ останній том, І. Франко розповів історію цілого видання: „З виданєм драми „Міра за міру" кінчимо ряд перекладів із Шекспіра, доконаних Кулішем. Тих 10 драм, які ми отсе опублікували, та ще ті три, які опублікував сам Куліш за свойого життя в однім томі, отсе і все, що маємо поки що перекладане на нашу мову з творів безсмертного Бриганця..."

„Завдяки щедрости одного добродія Українця зложено літом 1899 р. на руки підписаного 1.000 гульденів на видане Кулішевих перекладів із Шекспіра, а швидко потім я одержав із Київа копії з Кулішевого автографу всіх 10 драм. Київські земляки поручили мені допильнувати виданя і на мою пропозицію згодилися поручити економічний і грошевий бік, як також розпродажу книжок заснованій недавно передтим „Українсько-Руській Видавничій Спілці"..."

„Що до редакцийного боку я поклав умову — перед друком порівняти Куліша переклад з орігіналом, пододавати де треба пояснення, а до кожної драми додати орєнтаційну студійку, в якій би було популярним способом сказане все потрібне для її зрозуміння й оцінки на основі найновіших критичних та літературно-історичних дослідів. Київські земляки згодилися на се, та що в Київі не знайшлось нікого, хто б мав час і охоту занятися сею нелегкою працею, то прийшлось мені взяти її на свої плечі, хоча я й признавався землякам, що спеціяльної підготови для такої роботи в мене нема, часу зайвого ще менше, тай ученого апарату під руками дуже обмаль. І тепер, скінчивши вложену на мене земляками працю, я з чистим сумлінням можу сказати, що, хоч і які б були в деталях хиби моєї редакційної роботи, все таки воно ліпше, що Кулішеві переклади Шекспірових драм вийшли в такім одязі, ніж коли б були вийшли зовсім голі, так як перші три, що їх опублікував сам Куліш".

44. Франкове спостереження можна визнати правильним тільки в тому розумінні, що культ музики Д. Бортнянського був у Галичині справді однобокий. Тут плекали тільки невелику частину церковних творів Д. Бортнянського, а саме так звані „страстні псальми". Натомість мусимо підкреслити, що вплив Д. Бортнянського був на цьому терені загалом дуже корисний. З ним великою мірою пов'язане й саме відродження української музики в Галичині у першій половині XIX ст., що було справою перемишльського осередку з його першими представниками М. Вербицьким та І. Лаврівським.

45. З І. Нечуєм-Левицьким був М. Лисенко у близьких взаєминах; листувався з ним у 1870-х рр.; на ювілейному святі І. Нечуя-Левицького 19. XI. 1904 р. М. Лисенко виголосив промову.

46. У бібліотеці Модеста Менцинського подибуємо низку пісень М. Лисенка з підписаним під партією співу німецьким перекладом. Такі переклади є у піснях: „Ой, одна я, одна" (ця пісня має два різні переклади Шевченкового тексту на німецьку мову), „Минають дні", „Реве та стогне Дніпр широкий", „По діброві вітер виє". Ні на одному з перекладів прізвище перекладача не вказане.

47. Писаня Івана Франка. Т. І: Нарис історії українсько-руської літератури.— Львів, 1910.— С. 191—192.

48. Характерний факт, що М. Лисенко, друкуючи у 1903 р. в Києві свій хоровий твір на слова І. Франка „Ой, що в полі за димове", не подав автора тексту.

49. Лисенко М. Романси. Слова Івана Франка.— К., 1941.— 25 с.

50. В одному з листів до Остапа Нижанківського (від 22 січня 1891 р.) М. Лисенко писав: „Од вас молодих тільки й сподіватись, що ви привернетеся до народного живця, котрий у вас в Галичині цілком занедбано". І в другому місці: „з старшого коліна людей я знаю лиш Франка, котрий знає високу ціну народ[ної] етнографії і силу пісень і инчого".

51. Важливі виїмки з листів М. Лисенка до Ф. Колесси з 1896 і 1898 рр. друкувались у статті Ф. Колесси „Кілька слів про збиране і гармонізоване укр. нар. пісень з доданем листів М. Лисенка" // Артистичний Вістник.— Львів, 1905.— Ч. II—V.

52. Чикаленко Євген. Спогади (1861—1907).— Львів, 1925.— Част. II.— С. 42.

Володимир ГРАБОВСЬКИЙ

МИКОЛА ЛИСЕНКО І СУЧАСНІСТЬ
До питання утвердження національної музики в українському бутті

Ім'я Миколи Лисенка не потребує переконувати когось у тому, що це основоположник української класичної музики. Ще за життя композитор отримав виразні ознаки незаперечного авторитету у царині музичної творчости за свій особливий внесок до національної культурної скарбниці. Особливу увагу виявлено до митця у Галичині, що викликало поширення „осяйних", надзвичайних характеристик цієї людини: „український Боян", „батько", „сонце" української музики і т. ін. Нічого дивного у цьому немає — річ звична у виявленні всенародної пошани до талановитої чи навіть геніальної особистости, і це відбувається у багатьох цивілізованих народів. М. Лисенку не тільки вдалося створити свій особливий стиль у музичній творчості, що виростає з національного фольклору і є ніби його майстерним органічним продовженням, не тільки започаткувати професіональну музичну освіту, українську композиторську школу і підняти вивчення української народної творчости на високий щабель. М. Лисенко став більше ніж музикант: він виріс у Громадянина, виразника надій та сподівань українського народу. У цьому він закономірно порівнюється з Т. Шевченком та І. Франком. Іншими словами, як відзначає В. Витвицький, М. Лисенко — „основоположник національного напрямку української музики, опертого на окремішності українських культурно-національних традицій і на оригінальності й багатстві народної музичної творчості"[1].

Наводимо кілька штрихів до картини нинішнього мистецько-культурного життя. Виповнилося 13 літ відновленій незалежності України. У ділянці культури і мистецтва відчутні певні зміни. Здійснилася мрія багатьох поколінь українців, у тому числі й тих, що були совістю нації, її рушійною силою. Стосовно М. Лисенка у минулому написано досить багато, хоч і не забагато. Радянські мистецтвознавці висвітлювали його зусилля щодо створення професіональної музики (опери, камерно-інструментальні твори), справедливо наголошувалося на тісному зв'язкові з народною творчістю тощо. Часом увагу дослідників тоталітарної доби тішили революційні уподобання композитора („Вічний революціонер"), його зворушлива дружба з великоросійськими митцями і, крім того, мрія

---

[1] Витвицький В. Микола Лисенко // Енциклопедія українознавства.— Львів, 1994.— Т. 4.— С. 1296.

(уже надто смілива!) про спільну боротьбу українського пролетаріату з російським за світле майбутнє. Важко буде тепер, мабуть, встановити рівень „вірнопідданських" почувань та згаданої „революційности" композитора. Акценти слід робити не в тому напрямі, і арґументом тут мають бути його твори. Крім того, початок XX ст. ознаменувався народженням ідей, що відкривали новий етап в історії України. М. Лисенко протягом усього свого життя тісно співпрацював з найпрогресивнішими національними діячами з „обох" Україн — підросійської та підавстрійської. Він був живим свідком „еволюції" поглядів І. Франка, адекватних, очевидно, поглядам самого композитора. Нарешті, він був сучасником М. Міхновського, його програми „Самостійна Україна" і не міг не перейнятися цими ідеями.

Теодор Терен-Юськів у своїй праці, майже невідомій в Україні, зазначає, що „за зазивом Шевченкової національно-патріотичної поезії починають загорятись спроквола і в українській музиці початки самостійницьких ідей. Відкриваємо їх уперше в Лисенкових композиціях", у яких композитор „збуджує думки і почування туги за історично-світлим минулим, за боротьбою за волю і освобождення України"[2]. Концентруючи свою увагу на національно-державницьких мотивах творчости композитора, автор, зрозуміло, підкреслює саме ті риси його стилю, ті його твори, які їх виявляють чи визначають. Національне мистецтво, національний колорит, національний мистець — ось словосполучення, якими часто оперують не лише в наукових дослідженнях чи в публіцистиці. Акцентуючи саме на національних рисах творчости, дослідники вбачають у ній певні засади (явища, підстави, складові тощо), які, за словами С. Людкевича, й стають визначальними у контексті „націоналізму в музиці".

Повертаючись до актуального стану культури в Україні, питаємо себе, а як же сталося, що музика М. Лисенка відома лише невеликому грону музикантів-професіоналів та шанувальників його творчости? Чому сучасні вияви української музики, які, очевидно, творчо розвивають і продовжують численні паростки, так рясно закорінені у творах нашого класика, не стають надбанням (за окремими виїмками) не лише світу чи Європи, а й широких верств української громадськости? Тут, можливо, слід розглядати спадщину композитора, скульптора чи актора, що відповідає характеристиці „національний мистець", з двох точок зору. Перша — традиційна, коли твір розглядається „мистецькими" („мистецтвознавчими") очима: у симфонії чи солоспіві увага зосереджується передусім на рівневі новизни, досконалости тощо. Друга спрямовується до „національних ознак" у музиці — зв'язок з народнопісенними джерелами, опора на традиції, форми і жанри, зрозумілі „для народу". Крім того, тут важливий ступінь придатности того чи іншого твору бути речником не так власне мистецьких, як державотворчих, національно-патріотичних ідей, символів тощо. Зрозуміло, що у другому підході часто суто мистецькі риси заступаються декларативно-ужитковими, ситуативними, що мають до мистецтва опосередкований стосунок. Ситуація бездержавности в Україні XIX—XX ст. багато в чому диктувала і вимагала — власне у площині національних потреб — доступности, декларативности чи „закличности".

[2] Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчости С. Людкевича.— Лондон, 1984.— С. 4.

Твір мистецтва мусив бути у першу чергу символом боротьби, засобом впливу на індивіда, а не об'єктом естетичної (передовсім) насолоди. Зрештою, це характерне не тільки для української дійсности. Можна відшукати багато фактів на підтвердження присутности (чи виділености) саме „національного фактора" у багатьох музичних культурах Європи. Але норвежець, слухаючи музику Е. Ґріґа до драми „Пер Гюнт", чи поляк — твір Ф. Шопена (не конче мазурку чи полонез), не акцентують на „національних" рисах своєї музики (це відчуття є у них природне, можливо, навіть на підсвідомому рівні). Твори М. Лисенка, відповідаючи „вимогам" обох підходів на найвищому рівні, і в першу чергу з мистецького боку, не засвоювалися, однак, на рівні масової свідомости українців, за винятком, мабуть, лише частково у представників певної верстви інтелігенції. Тому-то значна частина високохудожньої спадщини Майстра залишилася поза мистецьким усвідомленням, звільнивши місце для декларативно-„обов'язкового", ритуального (як хрестоматійний зразок!) застосування.

Акценти, зроблені тут, уже істотно не змінять спадщини композитора (може змінитися лише ставлення до неї), але вони досить виразно вказують, якими повинні бути ми. Напевно, слід розуміти, що „ми" — це в першу чергу музиканти-професіонали на чолі з композиторами і музикознавцями; більш чисельна спільнота творчої інтелігенції — учителі, лікарі, люди інтелектуальної праці на чолі з літераторами та митцями інших професій; широкі кола свідомої української (без точного визначення соціально-професійного статусу) громадськости, що живе історією, традиціями, турботами і сподіваннями народу і для якої питання української культури, у тому числі й музичної, є близькими. У такому разі підхід до постати Миколи Лисенка не буде обмежений лише музикологічними дослідженнями — ґрунтовно-глибокими і змістовними, але цікавими лише для самих дослідників. Хтось із сучасних зарубіжних музикознавців сказав, що між музикознавством і реальним музичним життям існує антагонізм. Річ навіть не в тому, що вчені досліджують „високі" сфери музики і не хочуть бачити усього іншого, що присутнє у музичній практиці. Прірва, яка властива і нашій музичній діяльності, звичайно, існує, і наше завдання бодай не поглиблювати її. У стосунку до М. Лисенка доцільною буде „поміч" суміжних ділянок: націології, соціології і навіть публіцистики. Праця у справі утвердження спадщини композитора, його послідовників та й узагалі усієї української музики з сучасною творчістю включно повинна здійснюватися не лише з нагоди ювілеїв, а постійно і спільними зусиллями.

Відомо, що в Україні віддавна музична освіта і виховання є на високому рівні. Значні заслуги тут належать і Миколі Лисенку, вінцем зусиль якого у цьому напрямі було створення музично-драматичної школи, базованої на „народних підвалинах", як бажав сам мистець. Так склалося, що за часи радянської влади музична освіта була (і досі ще значною мірою залишається) під впливом російської школи. Нічого у цьому поганого не було б, коли б відбувався рівноцінний, паритетний обмін з природним включенням національних традицій та здобутків: в Україні — українських, у Білорусі — білоруських і т. д. На практиці відбувалося інакше. По-перше, нотно-музичний і книжковий (підручники, хрестоматії тощо) матеріал виготовлявся у Москві та Ленінграді і забезпечував увесь СРСР

аж „до окраїн“. По-друге, окремі видання, що зрідка виходили „на місцях“, старанно вихолощувалися у бажаному стилі. Так, підручник Сергія Павлюченка „Елементарна теорія музики“[3] витримав кілька видань, за ним вчилися сотні, тисячі дітей. У ньому, адресованому учнівській молоді і укладеному відповідно до методичних вимог, є музичні приклади: крім українських народних пісень є значна кількість російських, татарських, мордовських та інших. Є зразки професіональної музики: „обов'язкові“ „Інтернаціонал“, „гімн Радянського Союзу“, уривки з творів віденських класиків, а також творів А. Александрова, Г. Айслера (Ейслера), А. Аляб'єва, А. Шапоріна та інших. Немає тільки зразків з української музики, як і немає жодного твору Миколи Лисенка. Чи можливе подібне, скажімо, у Польщі, Чехії, не кажучи вже про Німеччину або Францію?

„[...] як не звик би до слави великий митець, він не стає нечутливим до щирого привітання, коли це привітання нагадує вигук захоплення...

[...] хочу сказати, що зобов'язаний вам найвищою музичною насолодою, яку я будь-коли відчував. Я вже не в тому віці, коли витрачають час на листи прославленим людям [...] тому те, що я пережив, неописовне і, якщо ви не сміятиметесь, я постараюсь вам це передати. Спочатку мені видалося, що я знаю цю музику, і згодом, після роздумів, я зрозумів, звідки ця ілюзія: мені здавалося, що це моя музика, я пізнавав її як всякий пізнає предмети, які йому властиво любити“[4].

Хоч цитата довга, але надзвичайно цікава тим, що демонструє захоплене ставлення одного великого митця-поета до іншого — композитора. На жаль, вона не має стосунку до М. Лисенка, як і до українського мистецтва взагалі — це уривок з листа видатного автора поезій „Квіти зла“ Шарля Бодлера до Ріхарда Вагнера. Захоплений музикою німецького композитора (після диригування Р. Вагнером кількох концертів з власної музики у 1860 р.), французький поет пише: „Скрізь у ваших творіннях я виявляв урочистість величних звуків, величних сторін Природи і врочистість великих пристрастей...“[5] Чи можна нам собі уявити щось подібне у стосунку до українського композитора, полишаючи на боці питання про співмірність популярности, творчого обдарування, європейської слави та інше? Чи міг би написати листа до М. Лисенка хтось із росіян (М. Некрасов або І. Тургенєв), у якому висловлювалося б захоплення від „величних звуків“ і „великих людських пристрастей“, що вирують у творах українця Миколи Лисенка? Звичайно, ні. І причиною тому є те, що Ш. Бодлер і Р. Вагнер належали до рівних, а не підлегло-залежних культур. Стосовно ж М. Лисенка Росія була імперською державою, а Україна — її провінцією (Малоросією), і звідси більшість тих прикрих наслідків недорозвинености (чи неутверджености) нашої культури, що присутні й у нашому сьогоденні.

„В Киеве мне пришлось увидаться с моими бывшими учениками: Рыбом и композитором Лысенко. У последнего я ел вареники и слушал отрывки из его „Тараса Бульбы“. Не понравилось [...] т. е. „Тарас Бульба“, а

---

[3] Павлюченко С. Елементарна теорія музики.— К., 1980.— 160 с.
[4] Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (Фигуры Вагнера).— Санкт-Петербург, 1999.— С. 23.
[5] Там само.— С. 24.

не вареники"[6]. До вареників М. Римський-Корсаков, здається, був не байдужим, бо того ж часу (90-ті роки XIX ст.), відвідуючи Одесу, захоплено описує „какіе-то неабичайние варєнікі", котрі він скуштував у родині художника М. Кузнецова, дружина якого „настоящая хохлушка"[7]. У літературі минулих років про М. Лисенка навчанню у Петербурзі (1874—1876) надається неабиякої ваги: він „остаточно приходить до висновку, що в побудові української музичної культури необхідно спиратися на досвід братньої російської музичної школи",— твердить син композитора Остап Лисенко[8]. Звичайно, досвід освіченого музиканта (за плечима авторитетна Лейпцизька консерваторія!) у Петербурзі поповнився, і в першу чергу у царині бачення майбутніх українських опер, що вже вимальовувалися у творчій уяві М. Лисенка. Стосовно „науки" у М. Римського-Корсакова (молодшого від українця на два роки) варто запитати: а де вчилися самі ці геніальні, безперечно, композитори Росії, об'єднані у відомому гурті під твердою рукою владного М. Балакірєва? Щодо самого М. Римського-Корсакова, то це зазначено у його „Літописі": фортепіано вивчав у віолончеліста Уліха (Ульріха), який був „плохім" піаністом і відбивав у юнака охоту до занять, і Ф. А. Канілле, який був значно кращим, бо зрушив з місця музичний розвій талановитого юнака-маринара. Талановитість автодидактів?

На нинішній час маємо багато ознак вияву закономірної пошани, яка належиться основоположникові української музики: пам'ятники, авторитетна мистецька премія, міжнародний конкурс, музичний вуз його імени тощо. Але правдою є те, що багато чого бракує: чи є повне зібрання його творів? Чи є сучасна фонозбірня його музики, доступна у розумних потребах як з навчальною метою, для наукового вивчення і, так би мовити, „для людей"? Чи твори М. Лисенка достатньо звучать в оперних театрах України, концертних залах, філармоніях опріч ювілейних дат? І взагалі, як часто звучить українська музика, і у тому числі твори М. Лисенка, з екранів телебачення і радіо України? Чи вироблена державна культурна політика стосовно виваженої пропаганди творчости Миколи Лисенка, його послідовників і — ширше — сучасної української музики в Українській державі? Чи не варто тут звернутися до досвіду сусідніх країн Польщі, Росії, які подібну політику проводять віддавна і повсякчас?

Що треба зробити, аби питання з розряду „риторичних" перейшли у розряд дієвих? Ми уже відзначали, що сучасні (найновіші) дослідження свідчать про певні зрушення. Важко, однак, втриматися, щоб не нагадати ті малоприємні, але правдиві характеристики, якими означають нашу культуру (не тільки музичну): вторинна, меншовартісна, маргінальна. Ці характеристики значною мірою виправдовуються багатосотлітньою бездержавністю, а відтак катастрофічними мутаціями національного менталітету. У наслідку — складна соціокультурна ситуація, яка, здається, є вже складною перманентно, без перерви. Екстраполюючи ці слова на нас, варто нагадати, що культура є особливим виявом національного та духовного, а найвищий ступінь „національного почуття" — це коли людина

[6] Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.— Москва, 1980.— С. 256.

[7] Там само.— С. 252.

[8] Лисенко О. Спогади про батька.— К., 1991.— С. 190.

усвідомлює себе членом однієї нації з усім багатством її історичного, мовного та етнографічного матеріалу (до етнографічного віднесемо, звичайно, й музично-пісеннний.— *В. Г.*). Така свідомість може прийти до людини унаслідок читання відповідної літератури й унаслідок роздумів над собою, коли людина часом навіть несвідомо вбирає у себе ті флюїди, що витають у повітрі рідної землі, прокидаючись від довгої національної летаргії[9]. До обґрунтованих і глибоко обміркованих слів Бориса Антоненка-Давидовича залишається лише додати, що національне почуття залежить ще від слухання відповідної музики — саме вона, безперечно, й несе у собі згадані „флюїди" і ототожнюється з ними.

Наша дійсність не завжди тішить високим рівнем національних почуттів, таких виразних у всій діяльності М. Лисенка. Ось приклад: опубліковано вже шість випусків „Київського музикознавства" — досить об'ємних збірників, що виходять під егідою Київської національної музичної академії імені П. Чайковського. Не беремося аналізувати їх наукової вартости, але поверховий перегляд підказує, що, як і в часи тоталітарної держави, більшість авторів — молодих учених, хоч вже й сміливо цитує Гайдеґґера, Деріду чи Інгардена, усе ще задивлені на північний схід і не бачать для себе інших об'єктів дослідження, ніж у Росії. Арґументом на користь такої думки є не тільки російська мова, якою видрукувано часом більшість матеріалів збірника, а й зміст, що виповнений дослідженнями здебільшого „російського поля". Наприклад, у шостому випуску „Київського музикознавства" є багато матеріалів про М. Глинку, але не знайдемо навіть згадки про українських класиків, у тому числі й про М. Лисенка. Звичайно, треба досліджувати і М. Глинку, і Гійома де Машо, і М. Булгакова (киянин же!), але чи про М. Лисенка дослідження уже вичерпані?

Становище музики стосовно таких і подібних фактів істотно не відрізняється від, скажімо, становища української літератури чи українського театру. Тим більше усвідомлення такого ганебного факту повинно сприяти активним пошукам виходу з цього стану.

Державна політика щодо сьогодення української культури уже зачіпалася. Можливо, й не сталося б протесту працівників Музею М. Лисенка з приводу виходу в 2001 р. у світ у Канаді об'ємистого альбому „The world of Mykola Lysenko" („Світ Миколи Лисенка") авторства багаторічної дослідниці творчости класика Тамари Булат та Тараса Філенка, якби Музей мав змогу сам видати подібне (чи краще) видання в Україні...[10]

Завершуючи сказане, зазначимо, що автор не схильний надто драматизувати: йде повільний поступ, і постать М. Лисенка, віриться, посяде гідне місце не як бронзовий пам'ятник у пантеоні, про який згадують лише у період ювілею, а як джерело мистецтва, таланту й народної правди. Йдуть зміни. Творчість композитора не перестає бути об'єктом уважних, актуальних і неупереджених досліджень молодих учених. Згадані явища „вторинности", „марґінальности" української музики компенсуються не лише окремими випереджуючими тенденціями українського мистецтва у загальноєвропейському контексті, у тому числі й відображеними у творчості М. Лисенка, а реальним входженням сучасної укра-

[9] Антоненко-Давидович Б. СВУ // Неопалима купина— 1994.— Ч. 1 (5).— С. 63.
[10] Скорульська Р. Формула сучасного піратства // Український форум.— 2001.— Ч. 39—40.

їнської музики в європейську та світову культури. Завдяки М. Лисенкові, на думку О. Козаренка, національна музична мова остаточно склалась як специфічна знакова система зі своїми конститутивними рисами, структурою, функціями, способами побутування та вияву.

Музикологічне дослідження О. Козаренка надзвичайно на часі: учений акцентує саме на тих недосліджених — заборонюваних та замовчуваних з відомих причин — аспектах окремішности української національної мови у музиці, що тепер густо проростають від Лисенкового кореня*. Іншими словами, М. Лисенко своєю творчістю підняв українську музику на високий щабель професійности, і будь-яка європейська нація вважала б за честь мати у себе такого митця.

У 2001 р. вийшло друге видання підручника харківських музикознавців Г. Смаглій та Л. Маловик „Основи теорії музики“[11], який вигідно відрізняється від тих, що друкувалися в Україні перед тим. У книжці рясно представлена українська музика, яка ілюструє ту чи іншу тему: від багатьох прикладів з музики М. Лисенка, його послідовників — М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського до наших сучасників — В. Губаренка, М. Скорика, І. Карабиця у розумному зіставленні з музикою інших народів, епох. Чи справді XXI ст. починається з позитивного факту справжнього утвердження в Україні національної музичної культури?

* Напевно, праця О. Козаренка виграла б ще більше у випадку включення музичної мови у широкий контекст української національної панорами (мова/література, інші види мистецтва у поєднанні з усім комплексом національної свідомости).

[11] Смаглій Г. А., Маловик Л. В. Основи теорії музики.— Харків, 2001.— 384 с.

ВЗАЄМИНИ МІЖ АНАТОЛЕМ ВАХНЯНИНИМ ТА МИКОЛОЮ ЛИСЕНКОМ

До історії контактів Миколи Лисенка з галичанами

Взаємини між А. Вахняниним та М. Лисенком не були темою окремого дослідження. У літературі про А. Вахнянина їх не висвітлено вичерпно щодо фактажу, а побіжно згадуються тільки деякі події[1]. *Чимало архівних матеріалів, необхідних для об'єктивности і повноти дослідження, лише недавно введено у науковий обіг.*

Для характеристики діяльности А. Вахнянина у контексті становлення музичного професіоналізму в Галичині важливим є детальніший огляд його контактів з М. Лисенком. І не лише тому, що їхні взаємини є малодослідженою ділянкою в історії контактів М. Лисенка з галицькими митцями, але й тому, що постать і діяльність М. Лисенка були для А. Вахнянина взірцем музичного професіоналізму, до якого тяжіла уся його діяльність. Крім того, А. Вахнянину судилося стати першим галицьким композитором, який познайомився з ним[2].

Думки музикознавців щодо впливу творчости М. Лисенка на творчість А. Вахнянина розбігаються. Схильна вбачати наявність такого впливу група авторів книжки „Музыкальная культура Украины"[3], *І. Гриневецький у розділі про творчість А. Вахнянина в „Історії української дожовтневої музики"*[4], *М. Загайкевич у дослідженні „Музичне життя Західної України другої половини XIX ст."*[5] *Проте в усіх зазначених джерелах не подано переконливої арґументації такого твердження. Значно переконливішою видається думка С. Людкевича: „Натомість впливу однолітка Вахнянина — Лисенка годі нам у його творах дошукуватися; це також зрозуміле, бо ж твори Лисенка стали ширитися в Галичині щойно в 80-х роках, коли Вахнянин уже написав львину часть*

---

[1] Гриневецький І. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість.— К., 1961.— С. 8, 15—16, 18—19; Батенко Т. Анатоль Вахнянин (1841—1908). Біля джерел національного відродження.— Львів, 1998.— С. 99, 123, 127.

[2] Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка // Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ред. кол. Л. Ревуцький, М. Гордійчук та ін.— К., 1970.— С. 508.

[3] Музыкальная культура Украины / Л. Архимович, О. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, Т. Карышева.— Москва, 1961.— С. 58.

[4] Історія української дожовтневої музики / Л. Архімович, Й. Волинський, І. Гриневецький та ін. / Заг. ред. О. Шреер-Ткаченко.— К., 1969.— С. 438.

[5] Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.— С. 135—136.

своїх творів та виробив уже свій музичний світогляд і фізіономію"[6]. *Справді, зазнати впливу Лисенкової творчости більше довелося молодшій від А. Вахнянина генерації галицьких композиторів (Г. Топольницькому, О. Нижанківському, Д. Січинському), а А. Вахнянин у цьому контексті є певним предтечею.*

Їх знайомство відбулося 1867 р., коли, їдучи на навчання до Лейпциґа, М. Лисенко зупинився у Львові і навідався у редакцію журналу „Правда" до Олександра Барвінського. З перших років видання „Правди", редактором якої згодом став А. Вахнянин, М. Лисенко був не лише її постійним передплатником, але й постачав матеріали до друку. Зокрема, він надіслав переклади сербських пісень М. Старицького, Кулішів переклад Псалтиря.

Навчаючись у Лейпцизькій консерваторії, М. Лисенко як талановитий і популярний піаніст був запрошений до участи в концерті Д. Агренєва-Слав'янського, який відбувся 26 грудня 1867 р. у „Конвісткем Салю" і дістав високосхвальну оцінку у рецензії, опублікованій у чеській газеті „Narodni listy". На думку Т. Булат[7]*, автором цієї рецензії був Людвіґ Прохазка (1837—1888), з яким М. Лисенко познайомився 1867 р. А. Вахнянин переклав рецензію українською мовою для публікації у журналі „Правда", як свідчить його лист до редакції журналу від 6 січня 1868 р. У рецензії, зокрема, йшлося, що „найкраще сподобались українські пісні покладені їм самим [М. Лисенком.— **Я. Г.**] з великою пильностею. Лицарський дух мельодії запорозької і оригінальність „Козака" має для нас щось хапаючого і дивного"*[8]*. Пропагування і оспівування краси української пісні в Європі — ця риса Лисенкової діяльности вельми імпонувала А. Вахнянину і стала міцним фундаментом для їх зближення. Згодом рецензію було опубліковано у журналі „Правда".*

„Передрук рецензії з „Narodni listy" у львівській газеті „Правда",— коментує цей факт Т. Булат,— спричинився до того, що член львівської громади Олександр Барвінський надіслав Лисенкові лист і вірш „Заповіт" Т. Шевченка з пропозицією покласти його на музику"[9]*. М. Лисенко зреалізував це замовлення, і твір було виконано на Шевченківському вечорі у Львові разом з музичним твором М. Вербицького на ту ж поезію Т. Шевченка. Створення цього опусу М. Лисенко вважатиме початком своєї композиторської праці. Цим твором розпочнеться і його велика творча робота над циклом різножанрових музичних творів до текстів Т. Шевченка під заголовком „Музика до „Кобзаря", яку він провадитиме протягом усього життя. До речі, першим, хто був поінформований М. Лисенком про такий об'ємний задум, став А. Вахнянин. „Я теперечки працюю, зводячи „Кобзаря" Шевченкового у музику: по слухачам, що чули ці мої утвори, музика дуже подобається, бо національна й належ-*

---

[6] Людкевич С. Анатоль Вахнянин (у 20-літні роковини смерти) // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., вступ. стаття З. Штундер.— Львів, 1999.— Т. І.— С. 333.

[7] Булат Т. Микола Лисенко і його роль у зростанні всеслов'янської слави української пісні // Народна творчість і етнографія.— 1998.— № 2—3.— С. 9.

[8] Горак Я. До історії празького концерту М. Лисенка 1867 р. // Дзвін.— 2000.— № 2.— С. 130.

[9] Булат Т. Микола Лисенко...— С. 11.

но до тексту припада. Я маю на мислі такі збірнички з десятьох п'єс по одному видавати [...] Пророкують їм добрий поспіх, бо річ нова й гарна. Як вийде перше видання, зашлю конче й до Вас",— сповіщає М. Лисенко А. Вахнянина у листі від 9 лютого 1870 р.[10]

У Лейпциґу М. Лисенко починає працю над виданням збірників народних пісень у своїх обробках. 1868 р. виходить перший такий збірник, а по поверненні композитора до Києва наступного року з'являється і другий збірник. Мабуть, з метою розповсюдження тиражу збірника М. Лисенко надіслав через П. Куліша п'ять примірників до Галичини, до Львова, на руки А. Вахнянина. У листі до П. Куліша від 19 березня 1869 р. А. Вахнянин звітував про розповсюдження надісланих йому примірників Лисенкових обробок: „З примірників (5) Лисенкових пісень немає у мене лиш 1. Вислано: 1 — музику Вербицькому; 1 — Данилу Млаці (Воробкевичу alias Морозенко); поеті і композитору; 1 — Чернівецькій Бесіді на руки співака Івана Турчановича; 1 — передано редакції „Правди" (того нам все треба), один вишлю проте у „Січ"[11].

Відомостей про те що М. Лисенко передавав тоді А. Вахнянину якісь свої твори, немає. Однак є інформація у пресі, що А. Вахнянин уже тоді популяризував музику М. Лисенка як співак. На Шевченківському вечорі 26 лютого 1869 р. він виконував соло в Лисенковій обробці народної пісні „Ой у лузі та й при березі червона калина" для соліста, хору та фортепіано[12]*. З виконанням Лисенкових солоспівів А. Вахнянин виступатиме і пізніше. Так, на вечорі до 22-х роковин смерти Кобзаря „дві Лисенкові пісні „І багата я" і „Минають дні", уложені на баритонові соля як раз відповідали для продукції п[ана] Н. Вахнянина, котрий отдав їх як не можна красше, зробивши зґромадженій публіці дуже миле враженьє"*[13].

Незважаючи на успіх розпочатої праці над народними піснями, М. Лисенко вважав за необхідне ширше ознайомитися з обробками народних пісень різних слов'янських народів і виробити, удосконалити власні принципи їх музичного опрацювання. Тому він звернувся до А. Вахнянина 9 лютого 1870 р. з проханням надіслати потрібні для роботи різні збірники слов'янських народних пісень[14].

Народна пісня і творчість Т. Шевченка стануть надалі тими двома магістральними лініями, довкола яких групуватимуться спільні зацікавлення Миколи Лисенка та Анатоля Вахнянина. Доречно згадати, що подібно як і М. Лисенко на Наддніпрянській Україні, А. Вахнянин у Галичині був ревним пропагандистом і шанувальником творчости Т. Шевченка: йому належала ініціатива проведення у Перемишлі одного з перших на Галичині Шевченківських вечорів 1865 р., а опісля А. Вахнянин брав участь у щорічних вшануваннях роковин Т. Шевченка як співак.

---

[10] Лисенко М. Листи / Упоряд. і прим. О. Лисенка, заг. ред. Л. Кауфмана.— К., 1964.— С. 105—106.

[11] Вахнянин А. Листи до Пантелеймона Куліша (1869).— Львів, 1908.— С. 88.

[12] Допись. Зі Львова // Правда.— 1869.— Ч. 9.— С. 84.

[13] Новинки. Музикально-декляматорскій вечер в XXII роковини смерти Тараса Шевченка // Діло.— 1883.— Ч. 23.— С. 2.

[14] Лисенко М. Листи.— С. 105—106.

У руслі згаданих магістральних ліній тривають контакти А. Вахнянина і М. Лисенка у 1885 р., коли для збірника чоловічих вокальних квартетів „Кобзар“, укладеного А. Вахняниним та П. Бажанським, М. Лисенко надсилає шість народних пісень у власному опрацюванні. Ці опрацювання стали однією з перших публікацій Лисенкових творів у Галичині. Ф. Колесса зазначає, що „за матеріалом для цієї збірки звертався до М. Лисенка Н. Вахнянин“[15], проте жодних листів А. Вахнянина до М. Лисенка з того року не відомо. Того ж року М. Лисенко надіслав до Львова для публікації щойно створену „Молитву українських дітей“ („Боже великий, єдиний...“ на слова О. Кониського). А. Вахнянин одним з перших зініціював виконання цього твору, а для друку порадив М. Лисенкові змінити заголовок твору. М. Лисенко прислухався до поради, і славнозвісний гимн було опубліковано як третій випуск „Музикальної бібліотеки“ під заголовком „Молитва“ у 1885 р.[16]

У фонді А. Вахнянина у Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові) збереглося чотири листи М. Лисенка до А. Вахнянина. Оскільки вони не увійшли до виданого зібрання листів М. Лисенка, подаємо їх у додатках до доповіді. Ці листи вказують, що для вшанування 25-х роковин смерти Т. Шевченка у 1886 р. М. Лисенко надіслав для виконання на урочистостях на руки А. Вахнянину чотириручний клавір увертюри до опери „Різдвяна ніч“ та партитуру кантати „Б'ють пороги...“ У супровідному листі від 17 лютого 1886 р. М. Лисенко писав А. Вахнянину: „Хай щастить Вам усім, Добродію, якнайкраще, найгучніше одбути тую велебну справу, а ми собі, по закутках ховаючись, удаючи „Русь єдину“, мусимо нишком святкувати. Оттака халепа в своїй хаті!“ А з листа М. Лисенка від 4 (16) червня 1886 р. дізнаємося, що повернути ноти цих творів зі Львова М. Лисенку мав Профирій Демуцький.

Контакти між А. Вахняниним та М. Лисенком знову пожвавились 1891 р., коли А. Вахнянин став одним із засновників і першим диригентом хорового товариства „Львівський Боян“. На перших загальних зборах „Бояна“ було вирішено просити всіх українських композиторів прислати свої твори Товариству для хорового виконання. З перших днів існування „Боян“ підтримував тісні контакти з М. Лисенком[17], а його твори постійно входили до концертних програм хору. Це проявилося уже з перших кроків діяльности: голосного виступу з Лисенковою композицією „Іван Гус“ на Шевченківському святі 1891 р., подорожі хору „Бояна“ до Праги для виступу на ювілейній виставці влітку того ж року і т. ін.

З ініціативи Остапа Нижанківського у 1892 р. було створено комітет на чолі з А. Вахняниним для ведення окремого нотного видавництва під назвою „Підручна бібліотека „Львівського Бояна“. Ідею такого видавництва підтримав Микола Лисенко і навіть постачав для друку

---

[15] Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка.— С. 508.

[16] Кирчів Р. „Боже великий, єдиний...“ (Львів в історії молитви-гимну) // За вільну Україну.— 1995.— Ч. 85.— С. 2.

[17] Ханик Л. З історії хорового товариства „Львівський Боян“ // Українське музикознавство.— К., 1969.— Вип. 5.— С. 157—165; її ж. Історія хорового товариства „Боян“.— Львів, 1999.— С. 10—38.

власні твори[18]*. Значну частину друкованого матеріалу становили також композиції переможців конкурсу на кращий хоровий твір, який оголошувало керівництво „Бояна" майже щороку. Це сприяло збагаченню репертуару хору. За влучним спостереженням Ф. Колесси, „через концерти і „Підручну бібліотеку „Львівського Бояна" галицьке громадянство починає докладніше пізнавати і цінити Лисенкові композиції..."*[19] *Не остання роль у процесі пропаганди Лисенкової музики в Галичині, очевидно, належала й А. Вахнянину.*

У 1892 р. „Боян" був головним ініціатором відзначення 25-річного ювілею композиторської праці Миколи Лисенка. З цієї нагоди восени того ж року М. Лисенкові було надіслано від імени Товариства вітальний адрес і грамоту почесного членства, підписану всіма членами Товариства.

1893 р. М. Лисенко засилає до Львова для публікування у журналі „Зоря" свою працю про українські народні музичні інструменти, з якою А. Вахнянин був ознайомлений. Оскільки 1894 р. у Львові планувалося провести Крайову виставку (до сотих роковин перемоги повстання під проводом Т. Костюшка), А. Вахнянин як один з її організаторів звернувся до М. Лисенка з проханням роздобути описані музичні інструменти для експозиції в одному з павільйонів виставки[20]*. До початку червня 1894 р. інструменти було зібрано. Лист М. Лисенка до А. Вахнянина від 6 (18) квітня 1894 р. засвідчує, що зібрані інструменти повіз до Львова артист театру при товаристві „Руська Бесіда" Іван Гуляй. У тому ж листі М. Лисенко просив А. Вахнянина, щоб „по укінченню Вистави передав усі ті струменти до Товариства „Просвіта", за зворотом звичайно коштів Комітетові, щоб ті струменти увійшли в секцію музикальну руського (народнього) національного музею". За дослідженнями Л. Ханик, ці інструменти разом з експонатами виставки зберігалися в музеї у приміщенні „Львівського Бояна", а з 1913 р. їх було передано до Музею НТШ*[21]*.*

1903 р. українська музична громадськість готувалася до відзначення 35-річного ювілею творчої діяльности Миколи Лисенка, і основні клопоти підготовки до свята товариство „Боян" узяло на себе. Було створено ювілейний комітет на чолі з А. Вахнянином, котрий займався підготовкою цілої низки ювілейних заходів, з них деяких історично важливих для громадсько-музичного життя Галичини. Ще навесні, 2 травня 1903 р. намісництвом було затверджено укладений А. Вахнянином статут новоствореної організації — „Союзу співацьких і музичних товариств у Львові". Ця організація мала бути об'єднуючою для всіх наявних тоді співацьких товариств. У ЦДІА України у Львові зберігся фрагмент хроніки історії виникнення і початку діяльности згаданої організації[22]*. За документом, на перших загальних зборах „Союзу..." 28 червня 1903 р. серед інших ухвал було прийнято „опровадити [...] ювілей музичної діяльности Николи Лисенка великим концер-*

[18] Лисенко М. Листи.— С. 193.
[19] Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка.— С. 513.
[20] Лисенко М. Листи.— С. 235—236.
[21] Ханик Л. Історія хорового товариства „Боян".— С. 22.
[22] Горак Я. До історії „Союзу співацьких і музичних товариств" у Львові // Дзвін.— 1999.— № 10—12.— С. 102—104.

том у Львові восени сего року...", а також „іменувати Николу Лисенка своїм першим почотним членом".

6 липня 1903 р. на першому засіданні Виділу „Союзу..." сконкретизувалися ювілейні заходи. Зокрема, Ф. Колессу Виділ зобов'язав „до написання ювілейної розправки про значіння народних пісень і про заслуги Н. Лисенка на поли умного плекання народної пісні". Працю планувалося видати як місячну книжку товариства „Просвіта". У трьох збережених листах до Ф. Колесси[23] А. Вахнянин ґрунтовно викладає „діспозицію предмета" — план майбутньої ювілейної розвідки.

Крім того, до ювілею М. Лисенка планувалося видати антологію його творів і під патронатом „Союзу..." відкрити Вищий музичний інститут у Львові. Антології видано не було. Зате визначною подією культурно-музичного життя Галичини стало заснування інституту.

У деяких музикознавчих джерелах[24] відкриття цього закладу зазвичай пов'язують зі святкуванням Лисенкового ювілею. Те, що обидві події припали на один рік, є вельми символічним, оскільки вони ознаменували початок нового етапу розвитку музичної культури Галичини. М. Лисенко був для А. Вахнянина взірцем музичної професіональности, тож „благословення" М. Лисенком новоствореної організації мусило бути важливим моментом для А. Вахнянина як директора інституту. Однак у великій кількості публікацій, які детально висвітлювали перебування ювіляра у Львові, немає жодних згадок ані про участь новоствореної організації у ювілеї, ані про її відвідини М. Лисенком. Зв'язок ювілейних святкувань і відкриття та перших кроків роботи інституту висвітлює звіт за перший рік діяльности закладу: „Минулий рік покінчили ми без дефіциту, навіть з малою надвишкою у доходах завдяки лише тій щасливій обставині, що ювілейний Лисенковий комітет значну частину чистого доходу з ювілейних концертів (до 2000 корон) призначив для нашої інституції",— зазначено у звіті[25]. Відкриття інституту стало результатом зусиль А. Вахнянина щодо закладення основ професіональної музичної освіти, до якої він сам так тяжів і взірцем якої був для нього Микола Лисенко.

Урочиста академія з нагоди ювілею відбулася 7 грудня. На академію прибув сам ювіляр, якого вивели на сцену під оплески. Першим промовив до ювіляра голова організаційного комітету Анатоль Вахнянин: „Від Татрів по Чорногору, від Попрада до Прут, з колишніх земель Даниловких зібралася нині руська родина, щоб, Високодостойний Земляче, віддати Тобі низький, а добре заслужений поклін. Серця усіх нас б'ються нині для Тебе, на очах сяє радість, а уста гомонять Тобі щиру подяку за Твої невтомні труди біля розвою найкращого дару, бо того, з яким споконвіку величалася і, поки сонце, величатиметься Україна-Русь — біля розвою пісні"[26]. Опісля відбувся святковий концерт, на якому серед

---

[23] Горак Я. Три листи Анатоля Вахнянина до невстановленого адресата // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1996.— Т. CCXXXII.— С. 286—293.

[24] Батенко Т. Анатоль Вахнянин...; Гриневецький І. А. К. Вахнянин...

[25] Вахнянин А. Звіт з розвою „Висшого музичного інститута" під управою „Союза співацьких і музичних товариств" у Львові за шкільний рік 1903—1904 // Руслан.— 1904.— Ч. 184.— С. 1—2.

[26] Привіт Радника Вахнянина // Там само.— 1903.— Ч. 267.— С. 2.

інших номерів було виконано музику М. Лисенка до „Заповіту" Т. Шевченка, опрацьовану для чоловічого хору та інструментовану А. Вахняниним. „Інструментація, пера директора Сюза Боянів рад[ника] Вахнянина була наскрізь хороша та переведена з зрозуміннєм і великою певностею",— писав рецензент, оцінюючи цей номер програми[27]. По завершенні урочистостей у Львові святкування тривали у Чернівцях, куди разом з Миколою Лисенком виїхали Анатоль Вахнянин та Остап Нижанківський.

По закінченні ювілейних свят А. Вахнянин з заповзяттям приступив до організаційної та педагогічної роботи в музичному інституті. Протягом перших двох—трьох років існування рівень цього закладу завдяки організаційному хисту його директора істотно зріс, а тому постало питання про розширення діяльности інституту і зміну прийнятого раніше статуту. Через це на загальних зборах „Союзу..." 21 квітня 1907 р. змінили статут, назвавши „Союз..." Музичним товариством імені М. Лисенка у Львові. М. Лисенко 24 вересня 1907 р. надіслав на адресу Товариства лист з подякою за таку високу честь[28]. Наводячи текст цього листа, Ф. Колесса зазначає, що його оригінал „знаходиться в архіві державної консерваторії у Львові під № 2813"[29]. Однак в архіві консерваторії, який зберігається в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, цього листа не збереглося.

До останніх хвилин життя не покидав А. Вахнянин праці в інституті, який тепер гордо пишався іменем Миколи Лисенка. Та недовго випало йому ще працювати тут: 11 лютого 1908 р. Анатоля Вахнянина не стало. М. Лисенко одним з перших довідався про смерть багатолітнього приятеля і надіслав 18 лютого 1908 р. листа з висловленням співчуття зятеві покійного — Кирилові Студинському[30].

Отже, взаємини М. Лисенка і А. Вахнянина є яскравим і показовим епізодом у контексті культурологічних зв'язків галичан з наддніпрянськими українцями і наштовхують на важливі висновки. Історія показує, що для А. Вахнянина як музиканта М. Лисенко був взірцем музичного професіоналізму, до якого він так тяжів. Результатом цих взаємин стало для А. Вахнянина заснування Вищого музичного інституту, що відкрився у рік Лисенкового ювілею і згодом прибрав ім'я Миколи Лисенка. У композиторській праці А. Вахнянин не зазнав впливу М. Лисенка, але як талановитий музикант високо цінував творчість Лисенка-композитора і став одним з перших, хто передбачив і усвідомив чільне місце М. Лисенка в історії розвитку української музики. Цим продиктована діяльність А. Вахнянина у складі „Львівського Бояна" як пропагандиста Лисенкової музики у Галичині. Основними магістральними лініями, довкола яких групувалися спільні творчі зацікавлення М. Лисенка і А. Вахнянина, були народна пісня, її плекання у професіональній музиці, представлення її художньої краси і багатства у світі, з одного боку, і творчість Т. Шевченка — з другого.

Яким ГОРАК

[27] Домет. Лисенкове торжество у Львові // Діло.— 1903.— Ч. 266.— С. 2.
[28] Гриневецький І. А. К. Вахнянин...— С. 20.
[29] Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка.— С. 519.
[30] [Лист М. Лисенка з приводу смерти А. Вахнянина] // Руслан.— 1908.— Ч. 61.— С. 2—3.

ДОДАТОК

*Листи Миколи Лисенка до Анатоля Вахнянина**

№ 1

Київ, 17 лютого 1886 р.

Високоповажаний Добродію!

Сердешно радий служити своїми партиціями у так великій справі обходин 25 літ річниці смерти нашого обновителя духовного, Тараса. Партитуру з оркестральними голосами навіть (бо переписка багато відойме часу) я вишлю цими днями на адрес Просвіти. Прошу ласкаво пропильнувати о цілість всіх нот, бо дублікату оркестру партітури не маю зовсім. По потребі ж можна заслати, бо часами трапиться і тут нужда.

Увертюра до Різдвяної ночі[1] певно піде у вас у 4-ручному укладі на фортепьян, бо инакше можна б там було и партитуру заслати.

Хай щастить Вам усім, Добродію, як найкраще, найгучніше одбути тую велебну справу, а ми собі, по закутках ховаючись, удаючи „русь єдину" мусимо нишком святкувати. Оттака халепа в своїй хаті!

З щирим побажанням зостаюсь до Вас, шановний Добродію.

Микола
Лисенко.

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 81. Автограф.

№ 2

Київ, 24 лютого 1886 [р.]

Високоповажаний Добродію!

Цим листом маю звістити, що партитуру „Бьють пороги"[2] і всі геть оркестральні партіи віддав, як звичайно це роблю, книгареві тутешньому Корейву[3] до запакування й одіслання по адресу Товариства „Просвіта", ві Львів.

Віддав я цю паку днів за 5—6 до сьогодня і справлявсь щодня, бо казав усе пока вельми потрібним до виконання 26 лютого цілим співаючим товариством ві Львові, в день 25 літньої річниці смерти Тараса Шевченка. Коли він тільки вчора, 23-го мав зібратись одіслати. Це мене страшенно образило, така необачність, зневага можна сказати.

Отож я наважився сповістити, що коли на лихо прийде мій пакунок до Вас завчасу, то знайте, що це Заглоба винен, а не Богун. І хто його розбере, в кого очі хитро світяться.

---

* Усі листи подаємо без будь-яких редакторських втручань, зберігаючи правопис і стиль автора.

Радий був би незмірно, коли б пакунок дійшов мети і Ви б мали спромогу зоркеструвати і проспівати усе це. 1—2 репетиції конче потрібні.

Щасти Боже Вам, усім щирим, чесним патріотам гучно й велебно відсвяткувати день нашого батька.

З щирою шанобою до Вас
М. Лисенко

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 82—83. Автограф.

№ 3

У Києві, 4/16 Червця 1886 р.

Високоповажаний Добродію!

Раєте з ласки доручити панови Порфиру Демуцькому[4] заслані до Вас, Добродію, у Львів, до дня Тарасових роковин, партитуру й оркестральні партиції моєї кантати „Бьють пороги“. Це бо є єдиний случай, що буде можна перевезти мою музику на опак до мене, чув бо я про опаски з границею, таможнею і всіми иншими любьязними установами, які можуть пошкодити.

Прийміть, Добродію, моє ушановання до Вас, щироповажаючого

М. Лисенко

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 84. Автограф.

№ 4

Київ, 6/18. IV. [18]94 р.

Високоповажаний Добродію!

Постачив я усяких струментів людових за для Вистави Львівської краєвої[5], що одібрав від Дирекції Комітету Вистави. Постачив і вислав. Пан Іван Гуляй[6], що приїздив до нас у Київ в справі закликання української трупи до Львова, й повіз ті всі струменти до Львова.

Я ж, одписуючи до Комітета листа, зрешти прохав, щоб Комітет увзгляднив моє прохання й, по укінченню Вистави, передав усі ті струменти до Товариства „Просвіта“, за зворотом звичайно коштів Комітетові, щоб ті струменти увійшли в секцию музикальну руського (народнього) національного музею[7].

Сповіщаючи Вас, Високоповажаний Добродію, о змісту мого листа до Комітета, я теж і Вас прошу найщирше, щоб и Ви від себе доклали старанності, клопоту и прохання, щоб усе те так и сталось на користь питомої справи и щоб усі ті струменти опинилися в руських руках, в руських закладах.

Прийміть, Добродію, моє найсердечніше витання

М. Лисенко.

Як би мали яке діло писати до мене, то прошу вже писати по такій адресі: Кіевъ. Музык[альний] Магазинъ Идзиковского[8]. Для Лисенка.

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 85—86. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. „Різдвяна ніч" — опера М. Лисенка на сюжет повісті М. Гоголя „Ночь перед Рождеством" (лібрето М. Старицького). Прем'єра опери, написаної 1874 р., відбулася 27 січня 1883 р. у Харкові після трьох авторських редакцій.

2. „Б'ють пороги" — кантата М. Лисенка, написана 1878 р. на текст поезії Т. Шевченка „До Основ'яненка".

3. Корейво Болеслав Вікентійович — власник нотно-книжкової крамниці у Києві, видавець музичної літератури, видавав твори М. Лисенка. У травні 1897 р. продав своє музичне видавництво фірмі „Леон Ідзіковський".

4. Демуцький Порфирій (1860—1927) — музикант, етнограф і диригент, громадський діяч, науковий співробітник ВУАН (у радянський час). За фахом лікар. Був організатором відомого селянського хору в с. Охматові на Київщині, який у 1903 р. виступав на 35-річному ювілеї творчої діяльности М. Лисенка. Зібрав понад тисячу українських народних пісень. Автор праць „Народні українські пісні в Київщині" (у двох томах), „Ліра та її мотиви". У ЦДІА України у Львові (ф. 818, оп. 1, спр. 19, арк. 179) збереглася рукописна рецензія А. Вахнянина на останню з названих робіт П. Демуцького (рецензія передрукована як додаток до статті: Горак Я. Анатоль Вахнянин і фольклор // Народознавчі Зошити.— 2001.— № 1.— С. 107).

5. Йдеться про велику Виставку, що проводилася 1894 р. у Львові з нагоди сторіччя від часу повстання під проводом Т. Костюшка. Виставка мала на меті показати економічні, культурні, господарські здобутки Австро-Угорщини. Українці також мали окремий павільйон. Одним із членів організаційного комітету Виставки від українців був А. Вахнянин. Разом з М. Лисенком він був у складі музично-театральної комісії цієї Виставки (див.: Діло.— 1894.— Ч. 26).

6. Іван Гуляй — з квітня 1893 р. керівник і адміністратор українського театру при товаристві „Руська Бесіда" у Львові.

7. За свідченням Л. Ханик (Ханик Л. З історії хорового товариства „Львівський Боян"), ці інструменти разом з експонатами Виставки зберігалися у музеї „Львівського Бояна", а з 1913 р. їх було передано до Музею НТШ.

8. Ідзіковський Владислав (1864—1944) — видавець музичних творів, власник польського нотного видавництва „Леон Ідзіковський" у Києві, де друкувалися твори М. Лисенка. 15 листопада 1914 р. діти М. Лисенка підписали контракт купівлі-продажу, згідно з яким авторські права на видання творів М. Лисенка передавалися фірмі „Леон Ідзіковський". Коли 1921 р. фірма перемістилася до Варшави, спадщина М. Лисенка опинилася за кордоном. У 1937 р. у В. Ідзіковського спадщину М. Лисенка викупив митрополит Андрей Шептицький (про це див.: Мартиненко О. До історії музичної спадщини Миколи Лисенка (Владислав Ідзіковський і Андрей Шептицький) // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 265—266).

Оксана МЕЛЬНИК-ГНАТИШИН

МИКОЛА ЛИСЕНКО І НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА

Здавалося б, життєвий шлях, творча і громадська діяльність Миколи Лисенка досліджені і на загал добре відомі. Однак повертаючи із забуття незаслужено викреслені імена провідних діячів української культури, а часом і цілих установ, товариств, культурно-мистецьких клубів, раптом помічаємо, що доля багатьох із них у тій чи іншій мірі пов'язана з іменем цього композитора. Про це свідчать, як виявляється, численні малознані факти, документи, архівні матеріали.

Основоположник української класичної музики М. Лисенко належав до тих митців, творча діяльність котрих не може бути відокремлена від їх громадської роботи. Як відзначав М. Грушевський на засіданні Українського Наукового товариства в Києві 3 (16) грудня 1912 р., присвяченому пам'яті М. Лисенка, „хоч як розвинені були в нім інтереси артистичні, про те він не меньшим був громадянином і патріотом, ніж артистом-композитором. Свідомим, консеквентним і непохитним в своїх переконаннях громадянином-Українцем він зістав ся від молодости до кінця днів своїх..."[1] Ця „глубока, нестерта національна печать — українства [...] нерозривно звязувала ім'я Лисенка з ідеєю українського національного відродження, національної свідомости, і ті, що шанували пам'ять Лисенка, віддавали честь йому як представникови національного українського життя, як одному з творців нового українства..."[2]

Стосунки композитора з Науковим товариством імені Шевченка — цікава, однак недостатньо відома на сьогодні складова його активного і різнобічного громадського життя. Водночас це якоюсь мірою окреме питання, оскільки митці такого типу вважають високим і почесним обов'язком служити своєму народові саме творчістю. Тим часом здобутки композитора з погляду практичної результативності поза творчістю хоч і не є винятковими, та все ж надто важливими, щоб їх недооцінювати.

Роль і місце М. Лисенка в історії НТШ слід розглядати крізь призму членства у „Київській Громаді", що стало поштовхом для входження його у національно-культурне середовище Галичини.

Відомо, що влітку 1860 р. юнак перевівся на навчання з Харківського університету до Київського. Нове бурхливе студентське життя одразу

---

[1] Памяти Миколи Лисенка. Промова Михайла Грушевського.— [К.], 1912.— С. 7.
[2] Там само.— С. 1.

підхопило його. Він знайомиться з В. Антоновичем, Т. Рильським, Б. Познанським, П. Житецьким, стає членом „Київської Громади", яка в ті роки „була на Україні єдиним орґанізованим гуртком свідомих Українців"[3]. Знайомство з „громадівцями" стало вирішальним фактором у формуванні світогляду молодого М. Лисенка. „Тут він опинився в свідомій і могутній течії національно-українського напрямку [...] Сей момент раз на завжди визначив напрямок майбутньої діяльности Лисенка. Він щиро захопився ідеями та думками своїх товаришів-„Громадян"; він всмоктував [...] в себе їх демократичні погляди, їх національно-культурні змагання"[4]. Найактивніше „громадівці" виявили себе в культурній діяльності: спробах викладати українську мову в „недільних школах", виданні підручників і творів красного письменства, українських концертах, виставах. Саме у мистецьких заходах, як зазначає Олена Пчілка, М. Лисенко „одразу знайшов ґрунт для свого артизму"[5]. Письменниця зауважувала, що „власне тут, у Київі, по вступі в „Громаду", під надихом усього того оточення й руху ідейно-українського, освітилося для молодого Миколи світлом свідомости давніше його знання української пісні [...] Взагалі від тієї пори музичний портфель Миколи Л[исен]ка стає назавжди складом, куди всякий близький до української „Громади", чи взагалі до київського українського кругу, приносив відомий йому скарб пісенний, коли він здавався особливо вартим поратування від забуття й загину"[6]. У ті роки М. Лисенко не тільки збирає і опрацьовує фольклор, а й „уряджує" концерти зі своїм аматорським студентським хором, створює власні композиції, виступає як концертмейстер. „Важну культурно-національну задачу сповняли українські концерти, устроювані Лисенком в Київі і по инших українських містах; сі концерти стягали безліч публики і розбуджували скрізь одушевлене для української пісні та пошану для рідного слова. Притім Лисенко приймав живу участь в товариському житю й був душею київської громади, яка й вибрала його головою першого „Українського клюбу",— відзначатиме згодом Ф. Колесса[7].

---

[3] Чикаленко Є. Спогади (1861—1907).— Львів, 1925.— Част. II.— С. 87. Також: Недруковані листи В. Б. Антоновича до Ф. К. Вовка. (З архіву УВАН) // Український історик.— 1988.— № 1—4.— С. 163, прим. 62.

[4] Кобилянський Л., д-р. Микола Лисенко.— Львів, 1930.— С. 22 (Популярна бібліотека.— Лютий.— Ч. 2).

[5] Микола Лисенко. Спогади і думки Олени Пчілки.— К., 1914.— С. 25 (Життєписи українських діячів.— № 1). Підтвердження справедливости слів письменниці знаходимо у статті І. Житецького „Київська Громада за 60-тих років" (Україна.— К., 1928.— Кн. 1), у якій прізвища М. Лисенка немає ані у складі 21 особи, що підписали відому „заяву свого переконання" — так званий „Отзыв из Кіева", ані серед 44 „громадян", підписаних під привітальним адресом Миколі Костомарову з нагоди очолення ним кафедри російської історії Київського університету (обидва документи складені 1862 р.). Натомість І. Житецький наводить (С. 105) зміст афіші одного з концертів 1862—1863 рр. „на користь українським громадським справам", у переліку номерів якої зазначено: „Отделеніе I. [...] 5). Grandes variations p. Piano et violin concertans par Osborn et Beriot испол. Гг. Вадольскій и Лисенко [...] Отделеніе III [...] 2). „Одна гора высокая, а другая низька" исп. на скрипке г. Вадольскій с акомпаниментом фортепіано". Утім, І. Житецький сам же й пояснює причину різнобічного втілення „громадівцями" своїх зацікавлень різницею у „стані, родинному оточенні, *фаху*, особливостях темпераменту..." (С. 124) (виділено нами.— *О. М.-Г.*).

[6] Кобилянський Л., д-р. Микола Лисенко.— С. 30—31.

[7] Колесса Ф. Микола Лисенко. Некрольоґ // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ).— Львів, 1912.— Т. CXII.— С. 131.

У середовищі членів „Громади" — діячів української культури, до яких належали такі знавці народної пісні, як М. Драгоманов, В. Антонович, П. Косач, М. Старицький, молодого М. Лисенка підтримували, а коли постало питання про необхідність надрукувати його обробки, то київське Товариство взяло на себе фінансування. Саме тому, їдучи восени 1867 р. на навчання до Лейпцизької консерваторії, М. Лисенко взяв зі собою зошит з понад сотнею закінчених обробок.

Члени „Київської Громади" мали добрі контакти з галичанами, зокрема через Олександра Барвінського. По дорозі до Лейпцига на другий рік навчання у 1868 р. М. Лисенко знайомиться з ним у Львові — у редакції літературно-наукового і політичного часопису „Правда". Тоді О. Барвінський за прикладом киян з числа українських студентів Львівського університету організував і очолив галицьку „Громаду", беручись виконувати функції представника „Старої Громади" в Галичині. Органом гуртка якраз і була „Правда". Члени Київського гуртка О. Кониський, П. Куліш, М. Костомаров не тільки подавали до друку у ній свої твори, а й вважали обов'язком розповсюджувати у Києві її числа. М. Лисенко також регулярно читав „Правду", а тому можна припустити, що його відвідини редакції були невипадковими[8]. „Со всеми виделся и познакомился, с кем нужно было",— писав він в одному з листів до рідних[9]. Оцінивши тоді суспільно-культурну ситуацію в Галичині, М. Лисенко чи не вперше серйозно задумується над роз'єднанням українців: „кревні мислі роз'єднані, ніби тисячами милями!"[10], але „нам, своїм кревним людям, одної матері дітям, не варт, не личить роз'їднатись, але скуплятися якнайміцніше"[11].

Повернувшись до Києва після закінчення навчання, М. Лисенко застав там „сутінки українського громадянського руху", а у 1869 р., „коли дехто повернувся до Київа, дехто налагодив своє життя, роботу, становище [...] знову відкрилася Київська Громада трохи в иншому складові, за инших умов, иншої організації"[12]. Крім М. Лисенка, активними її членами були М. Драгоманов, В. Антонович, П. Житецький, В. Беренштам, М. Старицький, П. Косач, І. Рудченко, О. Русов та інші. Знову „почалися завсідні й повсякчасні зібрання громадян „суботами", увечері, для обміркування справ і влаштування спільних робіт, спершу почережно то в Лисенка, то в Житецького, а далі й по инших квартирах. Надійшла нова доба українського громадянського життя в Київі"[13]. Таким чином „Лисенко раз-у-раз був в курсі всіх справ українських на всьому просторі землі

[8] На початку 1868 р. „Правда" опублікувала перекладену А. Вахнянином схвальну рецензію Л. Прохазки на концерт М. Лисенка у Лейпциґу 26 грудня 1867 р., що її надрукувала чеська газета „Narodni listy", привернувши тим самим увагу галичан до молодого українського музиканта. Дехто вважає, що у 1891 р. М. Лисенко й сам помістив у „Правді" пісню козака Чорноморського війська А. Головатого як додаток до статті М. Уманця (М. Комарова) „Антін Головатий. Запорозький депутат і кобзар", яку записав з голосу від професора Харківського університету А. Потебні. Тим часом названа публікація (Т. IV.— Вип. XII.— С. 330—331, 333—334), як, зрештою, і її передрук (див.: Комарь М. Оповидання про Антона Головатого та про початок чорноморського козацького війська.— Санкт-Петербург, 1901.— С. 38), містить дві пісні без посилань на М. Лисенка.

[9] М. В. Лисенко. Листи / Упор. О. Лисенко.— К., 1964.— С. 75.

[10] З листа до М. П. і С. В. Старицьких від 30 травня 1869 р. // Там само.— С. 99.

[11] Лист до О. Барвінського від 24 жовтня 1869 р. // Там само.— С. 103.

[12] Житецький П. Київська громада за 60-тих років.— С. 125.

[13] Там само.

української...“[14] При цьому він, як згадував Є. Чикаленко, „був справді надзвичайно чутливий і спочутливий до всього, що могло оживити справу відродження України в якійби то не було сфері, хочби й зовсім йому чужій і невідповідаючій його вдачі“[15]. Не вдаючись до глибшої характеристики суспільно-політичних поглядів М. Лисенка, Є. Чикаленко наголошував на тому, що М. Лисенко „належав у ній [„Київській Громаді“] до чисто української, а не українофільської течії...“[16] Це пізніше підтвердив і сам М. Лисенко у листі до Г. Коломацького: „Нарешті можу й мушу себе взивати яко щирий Українець, але, крий Боже, українофіл. Українофілом може бути великорос, жид, поляк, але українцеви не приходить ся. [Дописано збоку:] Це все одно, як би поляк був полякофіл, великорос — русофіл і т. и. Це ж нісенітниця, чорти-батька-зна що“[17].

І. Франко напише, що саме тоді, у Києві, „поміж палким та щирим товариством земляків своїх“ М. Лисенко „постеріг, що він єсть, де він, у якім краю живе, серед якого люду, чим він винен тому людові. Вперше йому наука, музика, талан стали у пригоді ділови: з перших сливе років студентських він мимохіть став етнографом-музикологом“[18]. Справді, наприкінці 1860-х років побачили світ перші два випуски „Збірника українських народних пісень“ М. Лисенка (1868, 1869).

У 1873 р. тепер уже „старі громадівці“ створили у Києві Південно-Західний Відділ Російського Географічного Товариства, у якому вони були задіяні „до праці в загалі над пізнанєм нашого простого народу“[19]. М. Лисенко — серед його засновників і активних членів. Вони повели „дуже інтензивну [напружену] працю в сфері української етнографії, археольогії, історії, статистики, українського фолькльору і т. и. „Український“ характер сього відділу зазначався де далі то все виразніше“[20]. У першому ж томі „Записок“ Південно-Західного Відділу Товариства з'являється дослідження М. Лисенка „Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем“ (К., 1874.— Т. I.— С. 339—366), прочитане на екстреному засіданні Відділу 28 вересня 1873 р., окремо публікуються думи й пісні кобзаря, записані П. Чубинським та О. Русовим. Того ж року у Санкт-Петербурзі у четвертому томі „Трудів етнографічно-статистичної експедиції“, що була споряджена Географічним Товариством, уміщено публікацію М. Лисенка фольклорних матеріалів, зібраних П. Чубинським, під назвою „138 пісень з 2000 зразків покладені на ноти“. Виходять друком відразу кілька етнографічних матеріалів В. Антоновича, О. Русова, Ф. Вовка, М. Драгоманова та інших. Російський уряд дуже „налякався тої праці, бо вона збирала до купи роскидані частини руско украінскої народности...“[21] і врешті ліквідував Південно-Західний Відділ у 1875 р.

---

[14] Чикаленко Є. Спогади...— С. 42.

[15] Там само.

[16] Там само.

[17] Спогади про Миколу Віталієвича Лисенка Г. Коваленка-Коломацького (Гр. Сьогобочного). (З малюнками і автографом).— Львів, [1913].— С. 9.

[18] Миколай Лисенко // Світ.— 1881.— 10 мая.— Ч. 5.— С. 94.

[19] З промови М. Павлика на народному вічу у Львові // Михайло Драгоманов. Документи і матеріали. 1841—1994.— Львів, 2001.— С. 244.

[20] Кобилянський Л., д-р. Микола Лисенко.— С. 31.

[21] З промови М. Павлика на народному вічу у Львові.— С. 244.

На той час ситуація у Наддніпрянській Україні ускладнилась аж до критичної, згинули будь-які надії на прийняття до уваги потреб українців. Заборонено українське слово, книгу. Зростаючий тиск царського уряду і російського громадянства на усі прояви українського життя змусив діячів із Центральної України шукати виходу з цього становища. Постала необхідність вироблення нових орієнтирів. Будучи добре обізнаними із суспільно-політичною ситуацією у Галичині, вважаючи її „зразком боротьби за своє національне відродження [...], яке в російській Україні було суворо заборонене й придушене царським урядом“[22], наддніпрянці прагнули перенести центр українського руху з Києва до Львова. Першою „ластівкою“ у тому мало бути створення тут літературно-просвітницького товариства „Галич“. Тим часом засноване у 1873 р. Товариство було назване ім'ям великого пророка України Т. Шевченка. Окрім пожертв 33-х русинів нову організацію обдарували патріоти з України Є. Милорадович, а далі — М. Жученко, С. Качала, завдяки яким було закуплено друкарню. Ім'я Т. Шевченка об'єднало українців по обидва боки Дніпра.

У перші місяці існування єдиний дохід Товариство імені Шевченка мало саме з друкарні. Крім того, ті ж таки наддніпрянці в особі О. Кониського висунули ідею про те, що „Товариство ім. Шевченка повинно бути науковим товариством, зорґанізованим на лад „србского ученаго дружства“ або колишнего „towarzystwa przyjaciół nauk“ в Кракові, що би стало засновком будущої українсько-руської академії наук“[23]. У 1890 р. почесними членами Товариства стають В. Антонович, О. Кониський та І. Нечуй-Левицький, близькі приятелі М. Лисенка, а незабаром, 13 березня 1892 р., Загальні збори запросили стати почесним членом і його самого.

Слід відзначити, що ім'я композитора і його творчість на той час уже були добре відомі у Галичині. До цього долучилися громадські діячі, науковці, митці. Так, у журналі „Світ“ (1881.— Ч. 5) з'явилася докладна біографія М. Лисенка з покажчиком його творів. У „Зорі“ (1883.— Ч. 4) вміщено звістку про „Різдвяну ніч“, пізніше (1885.— Ч. 7—13) В. Матюк подав ширшу оцінку цієї опери. Тоді ж побачив світ збірник квартетів „Кобзар“, що містив шість народних пісень в укладі М. Лисенка, і його ж „Поклик до братів славян“. У „Музикальній бібліотеці“ (Вип. III) вийшла друком Лисенкова „Молитва“ на слова О. Кониського, його ж „Quodlibet“ з українських народних пісень (1887.— Вип. VIII), друге „Quodlibet“ (Вип. IX), „Вечір“ і „Милованка“ на слова М. Старицького (Вип. XIII) та інші. Твори композитора „домінують у концертових проґрамах, покликують до житя співацькі дружини, нові музикальні видавництва, популяризують скрізь щиро-народні українські пісні, вносять не лише народній напрям, але й европейську думку в галицьке музикованє“,— підсумовував пізніше Ф. Колесса[24].

Для Товариства імені Шевченка це був час становлення: перетворення його у Наукове, прийняття нового Статуту, дискусій з приводу збірника праць, який запропоновано назвати „Записками НТШ“, та інше. У листопаді того ж 1892 р. вийшов перший том „Записок Наукового товари-

---

[22] Чикаленко Є. Спогади...— С. 127.

[23] „Львів 1 (13) Лютого 1889“ // Правда.— У Львові, 1889.— Т. II.— Вип. V (за лютий).— С. 307.

[24] Колесса Ф. Микола Лисенко...— С. 129—130.

ства імені Шевченка". Майже відразу, у січні 1893 р., композитор у листі до Б. Познанського, протиставляючи гнітючій ситуації в Києві, за якої „нема ні тем, ні поради, ні замірів..." (із приміткою на початку „прочитаєш — знищ листа"), повідомляє: „ведуться тепер роботи й видання „Записок Наукового Товариства ім. Шевченка" ві Львові. Вийшов вже І том; II друкується. Тамечки всілякі наукові праці суть, між иншим велика наукова росправа політико-економічна Ф. Рильського*. Але праць кого з наших нема досі ні одної. Це вельми важне й корисне видання. Вже я одібрав й запросини статися членом сього Товариства"[25]. Не змінилася ситуація і у жовтні того ж року: „[...] до „ЗНТШ" ні одна собака — ні стара, ні молодша, крім Федька Рильського, не озветься, не зашле праці своєї!.."[26]

Про інтерес, з яким М. Лисенко читав „Записки Наукового товариства ім. Шевченка", свідчить хоча б його лист від 8 листопада (грудня?) 1894 року до М. Грушевського, у якому він пише: „Я з великим задоволенням перечитав його [„Вступний виклад з давньої історії Русі, виголошений у Львівськім університеті", надрукований у т. IV і окремо.— ***О. М.-Г.***]: і по змісту, і по дуже добрій, добірній мові він робить в читанні навіть вельми гарне вражіння, а в промові-виголошенню, то й потому, гадаю собі"[27].

Однак М. Лисенко турбувався не тільки про „Записки". У листі до В. Лукича, редактора „Зорі", від 2 листопада 1892 р. він щиро переживає з приводу того, що „у нас на Вкраїні, де уряд свою політику утисків і нівеляції довів до певного закону, що аби подати був який хоч трохи талановитий твір до цензури на українській мові, — вже йому не животіти: заборонять — як води напитись"[28]. У той же час дивується, чому „українські писателі не пнуться до „Зорі", де *вільно* [виділено нами.— ***О. М.-Г.***] було б надрукувати і легко добути, щоб перечитати. Нема, добродію, живого зв'язку між українцями й галичанами. Нема ще його, дуже він слабкий. Може час зладить й зміцнить цей зв'язок, а то сама маленька горстка людей тямить важність цього зв'язку і підпира його"[29]. М. Лисенко вирішує виправити ситуацію: він надсилає до „Зорі" свою працю „Народні музичні струменти на Вкраїні", яку в разі необхідности дозволяє друкувати у „Записках". Як відомо, дослідження було опубліковане в тодішньому виданні НТШ — часописі „для руських родин" — „Зорі" 1894 р. (№ 1, 4—10) за підписом „Боян". Дописувачами часопису стають українські письменники, вчені та публіцисти з російської України М. Костомаров, М. Старицький, О. Кониський, Л. Глібов, П. Куліш.

Однак ні старання галичан, ні сподівання киян на підтритмку Наукового товариства імені Шевченка австро-угорським урядом не справдилися — йому так і не надали статусу Академії наук. Діяльність інституції була можливою лише за умов постійної підтримки української громадськости, зокрема Миколи Лисенка.

---

* Мовиться про Тадея-Федора Рильського, одного з основоположників „Громади", співробітника „Основи" та „Киевской Старины".

[25] ВАН. Збірник Музею діячів науки та мистецтва України.— К., 1930.— Т. 1.— С. 160.

[26] М. В. Лисенко. Листи.— С. 227.

[27] Цит. за: Білокінь С. З епістолярної спадщини. (Листи М. Лисенка до М. Грушевського) // Музика.— 1985.— № 5.— С. 21.

[28] М. В. Лисенко. Листи.— С. 207.

[29] Там само.

Влітку 1894 р. у Львові відбулась велика Крайова Виставка з нагоди сторіччя від часу повстання під проводом Т. Костюшка, у якій активну участь брало НТШ. Від імени оргкомітету до М. Лисенка звернувся А. Вахнянин з проханням взяти участь у формуванні експозиції, а точніше, „зібрати усі народні українські музичні інструменти..." „Ліру, бандуру чи кобзу, торбана, цимбали, гуслі — усе те я поскуповував, роздобув, винюшив і виправив до Львова[30]. Просили зібрати колекцію фотографій усіх сучасних і померлих композиторів[31], що коли який написав на українські теми, тексти. Я й те по змозу зібрав",— згадував композитор у листі до Б. Познанського[32]. Водночас варто зазначити, що М. Лисенко загалом досить скептично поставився до цієї справи, справедливо звинувачуючи галичан у нерозумінні ситуації на Наддніпрянщині: „Взагалі галичане занадто наївні люде, що завзивають нас до підмоги їм у виставі старими манускриптами хоч би й церковної музики. Ну, хто ж би дав їм за кордон з церк[овного] археол[огічного] музею хоча б Київ[ської] дух[овної] акад[емії] та ще й при ворожому відношенню рос[ійського] уряду до цієї вистави?.. А вони ще мене кличуть дати 2—3 концерти на виставі і програму зарані вирехтували..."[33] Тим часом композитор усе-таки надіслав колекцію інструментів, які частково були представлені на Виставці, а по її закінченні зберігались у Музеї НТШ. Було у нього і бажання їхати до Галичини, та стримувало усвідомлення можливої небезпеки: „[...] бо москальофили того й чигатимуть, щоб з якої там маніфестації зробити донос, а тоді хто поручиться, що мене візьмуть за хвіст та з череди й викинуть, а інститут — се єдина інституція, що нею я годуюся. Оттаке лихо, друже! Й треба б, ніяково"[34].

Оцінюючи ситуацію з книгодрукуванням на Наддніпрянщині у середині 1890-х років, яка відзначалася тим, що „все, що талановитійше,— нищиться, забороняється, все, що гірше, недотепніше,— пускається цензурою в світ", М. Лисенко як приклад наводить Галичину: „усякі ж часописі, газети, наукові речі, переклади з иностр[анних] літератур, самостійні твори — все те виходить у конституційній Галичині"[35]. До того ж „там є Наукове товариство імені Шевченка, котре випустило з друку ось уже 14 томиків наукових праць по ріжних галузях науки". М. Лисенко регулярно „радо" і „в смак" читав („сам для себе, бо дуже люблю своє слово,

---

[30] У переліку музичних інстументів, виставлених у „салі IV" Виставки, що їх подає „Провідник по виставі краєвій у Львові з особливим оглядом на відділ етнографічний і на павільон руских народних товариств" (У Львові, 1894.— С. 147), значаться: „Ліра. Трембіта гуцульська. Бас, пов. Броди. Решітка, пов. Броди. Скрипка, виробу з Лошнева. Сопілки. Цимбали. Скрипки..." Це, як видно, не збігається з переліком М. Лисенка. Так чи інакше, ці інструменти, як свідчить дослідниця Л. Ханик (Ханик Л. Історія хорового товариства „Боян".— Львів, 1999.— С. 22), разом з іншими експонатами Виставки зберігались у музеї у приміщенні „Львівського Бояна", а з 1913 р. їх було передано до Музею НТШ. Подальша їх доля нам невідома. Натомість під № 79 на Виставці були представлені: „М. Лисенко. Збірки україньских пісень з нотами. Липск—Кіїв, 4 томи" (Провідник по павільоні на Виставі Краєвій.— Львів, 1894.— С. 122).

[31] „Збірка фотографій руских музиків як галицьких так і україньских" була представлена Товариством „Руский Боян". Див.: Провідник...— С. 48.

[32] М. В. Лисенко. Листи.— С. 240.

[33] З листа до М. Ф. Комарова від 31 січня 1894 р. // М. В. Лисенко. Листи.— С. 235—236.

[34] З листа до Б. Познанського від 3 червня 1894 р. // ВАН. Збірник Музею діячів науки та мистецтва України.— Т. 1.— С. 166.

[35] М. В. Лисенко. Листи.— С. 280.

свою рідну мову") „Правду", „Зорю", „Житє і слово" („чудовий літературно-політичний журнал"), „Записки НТШ", „Етнографічний збірник" („я ним дуже цікавлюся"), „радикальні" „Громадський голос", „Хлібороб", „народовські опозиційні газети" „Діло" та інші, які радив читати (і навіть „варт виписати") друзям і знайомим. При цьому дуже турбувався, коли через російську цензуру затримувалось їх надходження до „цього гемонського" Києва, „з якого зроблено центр обрусіння Юго-Западного Края..." Як людина наполеглива і дієва, М. Лисенко прагнув дещо змінити ситуацію. Так, наприклад, відкриваючи у вересні 1904 року свою Музично-драматичну школу у Києві, він надіслав до Львова на адресу Наукового товариства ім. Шевченка „два шпаргали", а саме — умови і статут закладу, які він сам спеціально переклав на українську мову. Повідомляючи про це М. Грушевського у листі від 1 липня того ж року, він дуже просить „проредагувавши добре з боку мови, устройіти йіх друком у „[Літературно-Науковому] Вістнику" й у „Ділі" [...] Бо при школі враз з російською драмою і деклямацією я конче хочу завести й українську деклямацію для охочих студіювати в рідній мові"[36].

У своїх листах він не тільки пропагує видання, що побачили світ безпосередньо в НТШ або окремо видавались його членами, а й детально інформує про можливість „кожному по вподобі" стати членом цієї інституції[37]. Та інтерес до Товариства цим не вичерпується. Як виявилось, композитор прагнув реальними справами підтримати розвиток української науки. У його листі від 15/22 лютого 1897 року до М. Грушевського йдеться: „[...] засилаю гроші 225 карб. на видавництво книжок в Товаристві ім. Шевченка. Я цікавий би знати, чи це решта є з суми 740 крб. на видання наукових творів. Одібравши від мене гроші, я прошу Вас неодмінно сповістити мене у цьому й одповісти про моє запитання"[38]. Цікаво, що у цьому листі далекоглядний М. Лисенко чи не першим привітав М. Грушевського з майбутнім обранням його головою Товариства ім. Шевченка: „Я, певне, не помилився, коли повітаю в особі Вашій голову Наукового Товариства. Щастя ж Вам, Боже, на усе добре!"

У травні 1898 р. Виділ НТШ обрав „Комітет для святкування ювілею І. Котляревського і відродження української літератури"[39]. Члени Комітету запросили до участи у святі Миколу Лисенка, яке він „з сердечною вдячністю" прийняв „яко ознаку високої шаноби". „Що до прозьби Шановного Комітета уложити за для свята кантату до слів Т. Шевченка „На вічну памьять Котляревському", то на це скажу, що покваплюся спробувати сили, як що вийде шо путнье на мій погляд — віддам на публичний осуд земляків, як же ні — не здивуйте й не ремствуйте"[40]. На жаль, М. Лисенко не приїхав на святкування поета до Львова*, а кантата

---

[36] Цит. за: Білокінь С. З епістолярної спадщини...— С. 22.

[37] Для прикладу, лист до Г. А. Коваленка-Коломацького (Гр. Сьогобочного) від 26 грудня 1896 р. Див.: М. В. Лисенко. Листи.— С. 280.

[38] Цит. за: Білокінь С. З епістолярної спадщини...— С. 21.

[39] Записки Наукового товариства імені Шевченка.— Львів, 1898.— Т. XXV.— С. 1. З Товариства.

[40] З листа М. Лисенка до Комітету по вшануванню пам'яті І. Котляревського // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 249.

* Урочистості відбулися 31 жовтня та 1 листопада 1898 р. Кантата „На вічну пам'ять Котляревському" на музику І. Кишакевича прозвучала першого дня у приміщенні Театру Скарбка у виконанні з'єднаних хорів.

(„гімн") була виконана 21 грудня 1898 р. у Києві на святкуванні „100-літньої річниці появи „Енеїди" Котляревського"[41]. Так НТШ безпосередньо спричинилося до створення відомого твору композитора.

Урочистості з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві відбулися у вересні 1903 р. М. Лисенко, давши згоду брати участь у святі, був його натхненником та співорганізатором. Він опікувався усіма без винятку заходами щодо організації дійства. Композитора, зокрема, турбувало, хто виступить на святі з „науковою промовою". Він радить організаторам звернутись до професора Львівського університету, члена НТШ К. Студинського, який, як було відомо М. Лисенку, „спеціально студіював Котляревського твори"[42]. Усвідомлюючи важливість проведення святкового заходу у тяжких для українців умовах, враховуючи свою до цього причетність, а отже, відповідальність, композитор дуже хвилювався з приводу того, „що скажуть і що повезуть додому ті десятків 2—3 галичан", серед яких, як він сподівався, „будуть професори, посол, а, може, і посли українсько-руські до віденського парламенту", про „богобоязнених хохликів, що й біографію чоловіка не важуться по-своєму виголосити"[43]. Від Наукового товариства імені Шевченка у полтавських святкуваннях брав участь заступник голови К. Студинський „з припорученем зложити адреси від Товариства і від редакциї Л[ітературно]-Н[аукового] Вістника та передати вінець із відповідним написом"[44].

Саме тоді у Полтаві виникла думка про святкування 35-річчя творчої діяльности Миколи Лисенка у Галичині. Як згадував С. Єфремов, „добре пам'ятаю, що дехто з закордонних [галицьких.— *О. М.-Г.*] гостей тоді вже говорив про бажану й сподівану подорож ювілята до Галичини, обіцяючи урядити йому „королівську зустріч"[45]. М. Лисенко з охотою прийняв запрошення галичан.

Про перебування композитора у Галичині чимало писала тогочасна преса, адже візит „українського голосного Соловія", „дорогого Будителя української сьпіволюбної душі", „нашого славного Миколи" „розбудив українску душу", „чарівна пісня Соловія" „вернула їй сьвідомість житя, віру в свою вічність, надію на той великий день України, день праці, розвою, слави [...] самостійности"[46]. Для організації свята був створений спеціальний Ювілейний комітет на чолі з А. Вахняниним. Щоправда, у деяких джерелах обмежується візит композитора до галицького міста лише двома днями — 24 і 25 листопада, тобто днями, коли відбувалися „проби", Урочиста академія та ювілейний концерт. Невеличке повідомлення у „Руслані" (1903.— Ч. 269) інформує про те, що наступного після офіційних урочистостей дня, а саме 26 (9 грудня) листопада „о 12 год. в полудни ювілят загостив в пороги Н[аукового] Т[овариства] ім. Шевченка". „Хто знає, з яким теплим почуттям слідив ювілят за кожним кроком нашого

[41] Про це у листі М. Лисенка до М. Ф. Комарова від 17 грудня 1898 р. Див.: М. В. Лисенко. Листи.— С. 299.

[42] Лист до Г. І. Маркевича від 10 серпня 1903 р. Див.: Там само.— С. 373.

[43] Там само.— С. 379.

[44] Хроніка НТШ.— Львів, 1903.— Ч. 16.— Вип. IV.— С. 1.

[45] Єфремов С. З Лисенком до Галичини. З споминів і нотаток // Дзвін.— 1991.— № 7.— С. 148.

[46] Колесса Ф. Микола Лисенко...; Лопатинський Л. Ювілейне сьвято в честь Миколи Лисенка.— У Львові, 1903.— С. 8.

товариства від самого його заснування, як радувався його успіхам в останніх роках, як і сам не щадив праці, допомагаючи його розвоєві, чи то містячи деякі свої писання в „Зорі", чи уживаючи на Вкраїні свойого впливу на користь нашого товариства, той зрозуміє, що візита Лисенка в льокалях товариства мусила мати особливо сердечний характер. У канцелярії товариства зібралася громадка людей — члени виділу з головою, члени дирекції „Видавничої спілки", деякі письменники та артисти зі Львова і з провінції. Любого гостя привітав кількома словами голова товариства [М. Грушевський.— *О. М.-Г.*] і вручив йому на пам'ятку сеї гостини чотиритомовий примірник своєї „Історії України", а вітаючи його від „Видавничої спілки", вручив йому гарно оправлений екземпляр „Акордів"[47]. Потім пішло вітання і знайомлення з присутніми, які досі ще не були знайомі з ним, а потім д[обродій] Лисенко оглянув з великим зацікавленням канцелярію, книгарню, друкарню, бібліотеку товариства і пробув з півгодини в приятельській гутірці серед зібраних...",— згадує Іван Франко[48]. Зустріч відбулася у будинку НТШ на вул. С. Чарнецького, 26, придбаному Товариством п'ять років тому. Саме тут у відновленій споруді розмістились канцелярія, бібліотека і музей, друкарня.

Тим часом в інших джерелах детально розповідається про перебування Миколи Лисенка у Львові від суботи (5 грудня) до середи (9 грудня), коли він відбув до Чернівців[49]. У них повідомляється про те, що ювілейні концерти відбувались 7 і 8 грудня, а у середу о 10 год. 30 хв. М. Лисенко покинув Львів. Серед цих джерел і спогади Філарета Колесси. Він стверджує, що через народження у Самборі, де проживала тоді родина, сина Миколи 24 листопада (7 грудня) він не потрапив першого дня на ювілейний концерт М. Лисенка. „Лише на другий день [отже, 25 листопада (8 грудня).— *О. М.-Г.*] зумів я приїхати до Львова. В товаристві ім. Шевченка я представився Лисенкові; та його розривали на всі боки й запрошували до себе свої й чужі, перед входом чекало авто, так що не було часу на довгу розмову"[50]. Ф. Колесса згадує, що привітав ювіляра у його ложі на другому за чергою святковому концерті, та не дочекався кінця: змушений був відбути зі Львова.

У підсумку маємо дві дати візиту видатного композитора до НТШ. Ймовірно, газета „Руслан" у публікації „Свято української пісні. Ювилят в Науковім Товаристві ім. Шевченка" припустилася помилки, хоч і вийшла друком 27 листопада (10 грудня) того ж 1903 р., тобто лише через день після від'їзду Миколи Лисенка.

Ювілей видатного композитора став „величавим народнім святом, правдивим тріумфом української національної музики. При тій нагоді наші найстарші і найповажнійші культурні інституції іменували Лисенка

---

[47] Див.: Акорди. Антольоґія української лірики від смерти Шевченка / Уложив Іван Франко. З ілюстраціями Юліана Панькевича.— У Львові, 1903. Сюди увійшли твори 88 авторів, серед яких і поезія О. Кониського „До Миколи Лисенка" (С. 62).

[48] Франко І. Лисенкове свято в Австрії // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упор. О. Лисенко.— К., 1968.— С. 589.

[49] Колесса Ф. Микола Лисенко...; Лопатинський Л. Ювілейне сьвято в честь Миколи Лисенка.— С. 8. Як повідомляє Л. Лопатинський, композитор відвідав НТШ саме у „третій день побуту у Львові", тобто у вівторок, 8 грудня.

[50] Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— С. 447.

своїм почесним членом"[51]. 4 квітня 1904 р. „Виділ [НТШ.— ***О. М.-Г.***] предложив [Надзвичайним] зборам, щоби вони заіменували почесним членом Товариства Миколу Лисенка, композитора в Київі, за його визначні заслуги на полі української музики"[52]. Фольклорно-етнографічна діяльність М. Лисенка була у Галичині добре відома. На той час він уже був автором шести випусків „Збірника українських народних пісень" в укладі для голосу і фортепіано, 12 „Десятків" українських народних пісень в укладі для чоловічого та мішаного хору у супроводі фортепіано (1886—1903), збірника „танків та веснянок" (37 пісень) „Молодощі" (1875), циклу „Українські обрядові пісні" (у п'яти частинах) для мішаного хору в супроводі фортепіано (1896—1903), а також наукової розвідки „Про торбан і музику пісень Відорта" (Киевская Старина.— 1892.— Кн. II). М. Лисенко був обраний почесним членом Етнографічної комісії НТШ[53]. За це „високодостойному и поважаному Науковому Товариству имени Шевченка у Львові" композитор висловив „велику душевну подяку", вважаючи це обрання „високим щастям и гордістю для себе"[54].

На 20 грудня (за ст. ст.) 1903 р. були заплановані урочистості з нагоди ювілею Миколи Лисенка у Києві — в залі Купецького Зібрання. На святі з вітальним словом від імени НТШ виступив К. Студинський. Він зачитав текст вітального листа: „Наукове Тов[ариство] ім[ені] Шевченка складає Вам, Вис[око]пов[ажаний] Пане, сердечне поздоровленє з нагоди Вашого трийцятипятилітного ювилею. Ваші заслуги на поли збираня народних музичних мотивів і їх наукового оброблення, Ваші орґанізаційні заходи, що викликали повагу і замилуванє для української народної пісні в широких кругах суспільности, вкінці славнозвісна Ваша композиторська творчість — все те становить великий вклад в український національний рух останніх десяти літ і здобуло Вам глубоке признанє у всіх сторонах української землі. Наук[ове] Тов[ариство] ім[ені] Шевченка прилучаєть ся як найгорячійше до сьвяткованя Вашого ювілею і до бажань довгої, славної діяльности, які складають Вам з усіх сторін України-Руси"[55].

Під час підготовки до урочистостей на адресу редакції „Киевской Старины" громадськість надсилала кошти на подарунок ювіляру. До загального почину приєдналось і НТШ. Перелік осіб та організацій, що долучилися до справи, виявився таким довгим, що видання друкувало його у кількох номерах. Один з них повідомляє: „Через Наукове Товар[иство] им[ені] Шевченка: 253 кор[он], М. Грушевский 20 кор[он], д[окто]р І. Франко — 20 кор[он], Ол[ександр] Барвинський — 10 кор[он]..."[56]

15 лютого 1904 р. у Львові було засноване Товариство прихильників української літератури, науки і штуки на чолі з М. Грушевським. „Його

---

[51] Колесса Ф. Микола Лисенко...— С. 130.

[52] Хроніка НТШ.— Львів, 1904.— Ч. 18.— Вип. II.

[53] Там само.— Львів, 1906.— Ч. 25.— Вип. I.— С. 3.

[54] Бернацька Г. Із невідомого листування Миколи Лисенка з галичанами // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Т. CCXXVI.— С. 254.

[55] Хроніка НТШ.— Ч. 16.— Вип. IV.— С. 18. Вітальний адрес, а також повідомлення про обрання М. Лисенка почесним членом НТШ у Львові та диплом від 4 квітня 1904 р. зберігаються у музеї М. Лисенка у Києві, демонструвались на Виставці з нагоди 85-ліття від народження композитора і 15-ліття його смерти. Про це повідомляє спеціально виданий „Каталог... 1842—1912—1927" (К., 1927) (відповідно № 558, 618).

[56] К юбилею Н. В. Лисенка // Киевская Старина.— 1904.— Кн. 1.— С. 12—14.

діяльність ґрунтувалася на загально-культурологічних принципах, які випливали з контексту громадсько-політичних процесів в Україні"[57] і була тісно пов'язана з НТШ у Львові. І не тільки тому, що членами обох Товариств були ті самі особи. Серед завдань Товариства прихильників, що їх окреслено у Статуті, є „урядження або підпирання відчитів, вистав і представлень, розписування конкурсів, признавання премій і запомог"[58]. З метою „причинитись до розвою української літератури, науки і штуки"[59], враховуючи при цьому активну громадську, творчу і просвітницьку діяльність М. Лисенка та виходячи із своїх певних конкретних завдань, на одному із засідань Виділу, а саме того ж 15 лютого 1904 р., композитор разом з іншими киянами — Є. Чикаленком, П. Житецьким, М. Комаровим — був прийнятий його членом. У травні 1911 р. прізвище М. Лисенка ще значиться серед 26 інших членів, що підтверджується протоколом засідання Виділу[60], а остання згадка про композитора у протоколах Товариства— вшанування його пам'яти на засіданні 31 січня 1913 р.[61] На жаль, документи не підтверджують якоїсь реальної участи композитора у його діяльності. Цьому, ймовірно, стали на перешкоді втома і хвороба, які давалися взнаки у ці роки.

Видатний український композитор Микола Лисенко — один із провідних українських суспільно-політичних діячів, чия громадська діяльність була тісно пов'язана з Науковим товариством імені Шевченка. Контакти, як видно, були двосторонніми. Наукові дослідження вчених товариства, друковані у його виданнях, вплинули на М. Лисенка „в його змаганнях оперти на трівких основах українську музичну етноґрафію, щоби поставити її на науковий ґрунт, якого бракувало попереднім виданям і гармонізаціям українських народніх пісень",— писав Ф. Колесса[62]. Як уважають сучасні фольклористи, розпочавши зі збирання і гармонізування народних пісень у „Київській Громаді", „з початком 70-х років XIX ст. М. Лисенко, остаточно зірвавши з ужитково-побутовим фольклоризмом, приступив до справді науково-творчого дослідження української народної музики й успішно випрацьовував основоположні засади національного стилю її морфологічної [типологічної] транскрипції, головно на базі центрально-українського фольклору"[63].

Ставши помітною постаттю, навколо якої гуртувалися передові діячі національного руху, української культури, композитор прагнув суттєвих перетворень у тодішній самодержавній Росії. У некролозі, опублікованому Симоном Петлюрою у московському журналі „Украинская жизнь", автор відносить М. Лисенка до „першого українського покоління, що виділило з свого середовища цілий ряд видатних національних діячів, що

---

[57] Купчинський О. Статут і протоколи засідань Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові // Записки НТШ. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. CCXXVII.— С. 394.

[58] Там само.

[59] Там само.

[60] Там само.— С. 406.

[61] Там само.— С. 411.

[62] Колесса Ф. Микола Лисенко...— С. 132.

[63] Луканюк Б. Народні пісні з голосу Івана Франка у записах Миколи Лисенка // Фестиваль Лисенка у Львові. Науково-теоретична конференція. (Програма і тези наукових доповідей).— Львів, 1992.— С. 62.

звернулися до планомірного вивчення різноманітних сторін минулого і сучасного їм життя українського народу“[64]. У цьому йому допомагало українське слово галичан, їх чітка громадянська позиція.

Смерть Миколи Лисенка болісно відгукнулась і в серцях галичан. „Записки Наукового товариства імені Шевченка“ опублікували „Некрольоґ“ Філарета Колесси: „З Лисенком зійшов в могилу типовий представник сеї доби, що зазначила ся далекосяжними реформами, як знесенє кріпацтва, та великим підємом народного духа, що привела цілий ряд знаменитих діячів на ниві української науки і літератури [...] Многолітна діяльність Лисенка мала величезне значінє для розбудженя народної сили у галицьких та буковинських Українців, була сильною підоймою у їх культурнім відродженю“[65].

Наукове товариство імені Шевченка в Україні, повернувшись до джерел своєї життєдіяльности, береже пам'ять про Миколу Лисенка як виняткову особистість, що спричинилась до його становлення.

[64] Петлюра С. Памяти Н. Лисенка // Украинская жизнь (Москва).— 1912.— № 11 (ноябрь).— С. 22.

[65] Записки НТШ.— Т. CXII.— С. 128—138.

Ольга ОСАДЦЯ

СТОЛІТНІЙ ЮВІЛЕЙ ВИЩОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ ІМЕНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА У ЛЬВОВІ

12 березня 2003 р. у Львові у рамках XIV наукової сессії Наукового товариства імені Шевченка відбулися засідання Музикознавчої комісії НТШ під головуванням незмінного голови Комісії дійсного члена НТШ Юрія Ясиновського на першому засіданні та його заступника Олександра Козаренка — на другому. На цей раз засідання були присвячені 100-літньому ювілеєві Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові.

Святкування ювілею зумовили відповідну тематику доповідей і виступів, які торкалися як історії заснування закладу, етапів його діяльности, так і ролі видатних діячів української музики у його розбудові, у розвитку музичної освіти та шкільництва України загалом. В основу більшости доповідей покладено багатий і різноманітний фактичний матеріал, використано цілу низку історико-мемуарних, періодичних видань. Це дало змогу відтворити об'єктивну картину становлення та нелегких доріг розвитку першого в Галичині українського музичного навчального закладу вищого типу.

Вищий музичний інститут заснований у Львові 1903 р. як школа при Союзі співочих і музичних товариств. 1907 р. з перетворенням Союзу на Музичне товариство імені М. Лисенка школа була розбудована в інститут. З 1915 р. заклад отримав власний будинок на вул. Шашкевича, 5; тепер тут міститься Львівське музичне училище імені С. Людкевича і тут у Малій сесійній залі відбувалися ювілейні засідання і концерт.

З привітальними словами виступили проректор Львівської музичної академії імені М. Лисенка, яка є прямою спадкоємницею Львівського Вищого музичного інституту, Віктор Камінський та актуальний господар домівки, директор Львівського музичного училища імені С. Людкевича Теодозій Сачик.

Історія Інституту тісно пов'язана з іменем Миколи Лисенка, тому логічними були обидва виступи, що обрамляли конференцію, присвячені постаті основоположника української класичної музики. Україніст-музикознавець Любомира Яросевич виголосила доповідь „Микола Лисенко і Галичина", в якій підкреслила роль М. Лисенка у формуванні нового покоління галицьких композиторів і піднесенні професійних засад музичної культури Галичини. Тож не випадково рік заснування Інституту збігся з грандіозним святкуванням того ж року 35-літньої творчої діяльности М. Лисенка у Львові та Галичині. А завершив конференцію виступ актив-

ної діячки НТШ Оксани Мельник-Гнатишин, яка розкрила сторінки взаємин Миколи Лисенка та НТШ.

Ряд доповідей були присвячені висвітленню діяльности видатних представників музичної культури на посадах директорів Інституту — Анатоля Вахнянина у 1903—1908 рр. (Яким Горак), Василя Барвінського у 1916—1946 рр. (Стефанія Павлишин), Василя Витвицького у філії Вищого музичного інституту у Перемишлі (Любомир Лехник, Коломия).

Пожвавлення праці Музичного товариства, що керувало усім музичним життям Галичини (1907 р.— 40 членів, 1935 р.— 150), супроводжувалося розширенням Інституту (1907 р.— 6 викладачів і 50 учнів; 1935 р.— відповідно 25 і 248). Завдяки високому професіоналізмові, самовідданості у праці, новітнім методам навчання вихованці отримували ґрунтовні знання, виростали високоосвіченими і національно свідомими громадянами. Діяльність фортепіанних педагогів Вищого музичного інституту стала предметом доповідей Оксани Дітчук та Людмили Садової.

У 1911 р. до статуту було внесено пункт про організацію філій Інституту поза Львовом, які почали відкриватися у Галичині: у Стрию 1913 р., Станіславові — 1921, Дрогобичі — 1923, Перемишлі і Бориславі — 1924, Тернополі і Самборі — 1928, Коломиї — 1929, Яворові — 1930, Золочеві — 1931 р., а далі в Городку, Чорткові, Раві-Руській, Ходорові. „Цей великий, як на наші умови, зріст музичних шкіл вказує наочно на нашу здорову, нефальшовану музикальність, на природний гін до музичної культури й потреби музичної освіти",— підкреслював у 1937 р. Станіслав Людкевич[1]. Про діяльність Станіславівської та Коломийської філій Вищого музичного інституту йшлося у доповіді Наталії Толошняк з Івано-Франківська. Доповідь Юрія Ясиновського „Музичне шкільництво і освіта в Україні ранньомодерної доби" розкрила славні сторінки минулого української музичної культури. У доповіді Уляни Граб розповідалося про працю Станіслава Людкевича та директора Інституту музикології Львівського університету Адольфа Хибінського на ниві музичного шкільництва та про їх спільну працю як завідувачів кафедр теорії музики та історії музики у Львівській державній консерваторії 1940—1941 рр.

При Інституті виходив двомісячник „Музичний вісник". На сторінках цього видання та інших часописів Галичини першої половини XX ст. широко висвітлювалося музичне життя Вищого музичного інституту, Львова і краю.

На жаль, через хворобу не були виголошені анонсовані доповіді про одного з організаторів Вищого музичного інституту, його директора та багатолітнього інспектора філій Станіслава Людкевича (Зіновія Штундер), працю Бориса Кудрика в Інституті (Єлизавета Дзюпина), про Миколу Колессу як професора Інституту і ректора Львівської консерваторії (Любов Кияновська), про висвітлення питань музичної освіти та шкільництва у галицькій пресі (Тамара Коноварт). Традиції Вищого музичного інституту були успішно вживлені у музично-освітню практику на іншому континенті — у повоєнній Америці, про що мав би розповісти у своїй доповіді Роман Савицький, мол., але не зміг прибути з-за океану. Проте ці доповіді, як і виголошені, будуть опубліковані в окремому збірнику.

---

[1] Людкевич С. Музичний Інститут ім. М. Лисенка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Львів, 2000.— Т. II.— С. 299.

У жвавій дискусії уточнювалися окремі факти і події з історії Вищого музичного інституту, висловлювалися побажання глибше досліджувати різні аспекти музичного шкільництва, педагогіки, композиторської творчости, персоналій Інституту. Учасники дискусії — Марія Крушельницька, Марія Байко, Володимир Ігнатенко, Любомира Яросевич, Наталія Кашкадамова, Олександр Козаренко, Володимир Токарчук, Теодозій Сачик та інші. Був презентований уперше надрукований струнний Квартет Василя Витвицького. Голова Музикознавчої комісії Ю. Ясиновський висловив упевненість, що доповідачі подадуть матеріали доповідей і повідомлень у формі статей, які будуть опубліковані окремим збірником.

На закінчення відбувся концерт, у якому прозучали твори професорів Вищого музичного інституту: струнний Квартет Василя Витвицького виконували студенти Львівської музичної академії класу професора Орести Когут, фортепіанний Квінтет Василя Барвінського також прозвучав у виконанні викладачів й аспірантів академії, фортепіанні твори виконала Оксана Рапіта.

ІНШІ МАТЕРІАЛИ

РУКОПИСНИЙ СПІВАНИК XVIII СТОЛІТТЯ ЯК ПАМ'ЯТКА ДУХОВНО-ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

В одній із розвідок, присвячених партесним концертам, відома дослідниця української барокової музики Ніна Герасимова-Персидська зауважила щодо студіювання надбань давньої музики: „Доки всю масу матеріалу не диференційовано і не класифіковано, вивчення його неминуче буде носити поверховий, ненауковий характер"[1]. В іншій її праці особливо акцентовано увагу на важливості публікування нотографічних та документальних джерел, оскільки „для широкого кола читачів ряд висновків дослідників нерідко повинні прийматися на віру — позаяк рукописні масиви відомі тільки даному вченому"[2] або комусь із його колег. Таким чином, лише копітка і тривала архівно-пошукова праця уможливить створення необхідної музично-джерелознавчої бази для всебічного вивчення нашої музичної спадщини, зокрема барокової доби.

Як свідчить архівно-пошукова практика, таке великомасштабне дослідження потребує багатьох років роботи. З цієї причини тільки тепер, незважаючи на більш ніж столітній період досліджень жанру, реально викристалізувалися контури багатотисячного корпусу українських духовних пісень XVII—XVIII ст.

Якщо вести мову про давні збірники духовних пісень, то треба наголосити на тому, що збереглися не тільки нотовані рукописи, але й дуже багато таких, де нотних текстів повністю немає. Кожен збірник, нерідко текстово взаємно доповнюючи один одного, часто містить у своєму репертуарі ще й ту чи іншу кількість невідомих до того в науковому обігу пісень. Тому лише комплексні музично-джерелознавчі студії усього фонду рукописних пам'яток дають змогу реконструювати цілісну картину жанру у всій динаміці його еволюції та жанрово-стильовому розмаїтті.

Зважаючи на те, що свого часу відомі вчені, головно літературознавці, започаткували вивчення рукописних збірників, та взявши на озброєння їхній досвід і методи архівно-пошукової роботи, сьогодні постала потреба внести доповнення та корективи до уже виданих ними праць, аби якомога повніше вивчити весь збережений на сьогодні корпус рукописних пам'яток та наявні у них тексти духовних пісень.

---

[1] Герасимова-Персидська Н. Київська колекція партесних творів кінця XVII—XVIII ст. // Українська музична спадщина.— К., 1989.— Вип. 1.— С. 11.

[2] Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох.— Москва, 1994.— С. 4—5.

Збірники духовних пісень є особливим типом рукописної книги, які характеризуються різноманіттям зовнішньої та внутрішньої форм, зовнішнім та внутрішнім змістом. Питання зовнішньої форми передбачає аналіз матеріальних ознак пам'ятки: фоліації та пагінації, сигнатур, дефектних особливостей тощо. Водночас про якусь уніфікацію зовнішньої форми цих рукописів говорити немає підстав. У цьому можна пересвідчитися при вивченні оправ збірників, розмірів та кількости аркушів у них. У більшості рукописів оправи взагалі немає. Коли ж вона наявна, то, як правило, дуже неоднорідна: картонна зі шкіряним або полотняним хребтом, дощечки зі шкіряним хребтом, полотняна або з полотна, нашитого на картон, тощо. На цьому загальному тлі вирізняються окремі збірники з високоякісною оправою, яка прикрашена професійно виконаними тисненнями на шкірі. Однак такі збірники духовних пісень трапляються серед загальної маси пам'яток досить рідко.

У такому різноманітті оправ немає нічого дивного, адже вони неначе відображають соціальний та майновий стан своїх власників. Лише незначну кількість цих рукописних пам'яток за відповідну оплату було переписано та зброшуровано на замовлення тих чи інших заможних осіб. Здебільшого збережені до сьогодні співаники є результатом власної праці та релігійно-естетичних уподобань представників різних верств населення: духовенства, церковних регентів та співаків, учителів та школярів, канцеляристів та військових, ремісників тощо.

Завдяки маргінальним записам збереглося досить багато інформації про переписувачів та власників рукописів. Серед них можна назвати дякоучителя Михайла Мастила зі с. Ялинкувате на Львівщині[3], Стефана Човагу, церковного співака зі с. Опорець, що також на Львівщині[4], Михайла Мункачія з Керестура у Воєводині[5], священика Даніеля Соколовського, ймовірно, з Самбірщини[6], коваля Григорія Грушатицького зі Старого Самбора[7], Андрія Іщенка, сотенного канцеляриста зі Золотоноші на Черкащині[8] та багатьох інших.

У збірниках можна натрапити на інформацію, де конкретно переписано рукопис, хто цьому сприяв тощо. Наприклад, „сії псалми раба божого Никити списася у весі Київці при храмі собору архистратига Михаїла року божія 1757 місяця февруалію, дня 5“, „Te pieśni pana Fteodora Sumowskiego zapisane w sławnym hradu Snowyci u rientim przy kościele“[9]; села Київці та Сновичі тепер входять відповідно до Миколаївського та Золочівського районів Львівщини). Цікаві покрайні записи

---

[3] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 188, арк. 67.

[4] Там само.— № 165, зворот верхньої обкладинки.

[5] Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ НАН України), від. рукописів, ф. 3 (І. Я. Франко), № 4733, арк. 65, 72 зв.

[6] Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського (далі — НБ України). Ін-т рукопису, ф. VIII (Київський університет св. Володимира), № 210/м, зворот верхньої обкладинки.

[7] Там само.— Ф. Київської Духовної академії, № 475, арк. 2—7, 9—13.

[8] Там само.— Ф. І (Перший відділ), № 47172.

[9] Національний музей у Львові (далі — НМ у Львові), від. рукописної і стародрукованої книги, Л. р., № 480132, арк. 30, 41.

творця козака Захарія Дзюбаревича: „Tyi psałmy raba bozyia Dziubarewycza spisasia roku 1728“, „Арестант полку Гадяцького“[10].

Те, що рукописні збірники коштували чимало грошей, передавалися з роду в рід як сімейна реліквія, також не підлягає сумніву, бо й про це збереглася низка марґінальних записів. До речі, навіть наприкінці XIX — на початку XX ст. рукописні збірники духовних пісень продавалися за досить високими цінами. Наприклад, рукописний „Богогласник“ початку XIX ст., переписаний на Закарпатті, коштував 2.40 австрійських корон[11]. *Власники рукописів неохоче розставалися з ними, а тому, коли продавали їх, часто вимагали високої оплати. Про це, зокрема, писав В. Гнатюк, якому забракло грошей, щоб придбати всі розшукані ним в археографічній експедиції по Закарпаттю, Бачці, Воєводині та Сремі рукописні збірники*[12]. *На жаль, подальша доля цих співаників невідома.*

Побутує доволі розповсюджене твердження про те, що духовні пісні та канти записували у збірниках уніфікованого формату: продовгуваті завширшки і, навпаки, майже наполовину менші заввишки. Відтак і закріпилася за такого типу рукописом назва „кантичка“ з огляду на його кантовий репертуар та, очевидно, зважаючи на існування подібних збірників з однойменною назвою у Польщі. Але помилково твердити про якусь чітку регламентацію у форматуванні збірників. Вони щонайрізноманітніших розмірів: від маленьких, кишенькових (16), яким є, наприклад, калуський співаник із колекції І. Франка[13], *до великоформатних (F), як „Кам'янський Богогласник“ 1734 р.*[14] *та багато інших.*

*Більшість зовнішніх і внутрішніх ознак збірників традиційні. Так, майже у всіх рукописах застосовувалась кирилична нумерація. З її допомогою робилися записи, пов'язані з визначенням часу створення тієї чи іншої пам'ятки, важливі марґінальні записи. Іноді трапляються записи й такого змісту: „***Сія книга наречеся Страстослов во славу Святия Единосущия Животворящия і нераздільния Троици [...] от сотворения мира 5508***“*[15]. *Але, попри свою назву „Страстослов“, цей керестурський рукопис не містить нічого іншого, крім записів текстів українських духовних пісень.*

Збереглася велика група збірників, у яких немає будь-якої нумерації, хіба що сучасна, зроблена бібліотечними працівниками. Утім, трапляються рукописи, у яких така праця виконана суто механічно, без урахування особливостей співаників, наявности у них кустодів тощо. Передовсім це стосується тих пам'яток, що дійшли до нашого часу пошкоджені або ж невдало зброшуровані: переплутано місцями деякі аркуші, зіпсуто їх краї, частково заклеєно при реставрації тексти тощо.

Зразком невдалого брошурування є підстави вважати конволют кінця XVIII — початку XIX ст., одну з частин якого переписав закар-

---

[10] Библиотека Российской академии наук (далі — БРАН). Санкт-Петербург, отд. рукописей, 16.6.28, л. 55, 59 об.

[11] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 339, арк. 48.

[12] Гнатюк В. Угроруські духовні вірші // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ).— Львів, 1902.— Т. XLVI.— С. 9.

[13] ІЛ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (І. Я. Франко), № 4786.

[14] Там само.— № 4784.

[15] Там само.— № 4730, арк. 1.

патець Митро Дочинець[16]. *Вперше рукопис опрацював І. Франко*[17]. *Однак, описуючи його, він припустився помилки, позаяк охарактеризував пісенник як такий, у якому втрачені кінцеві та початкові аркуші. Причиною такого хибного висновку І. Франка стала чиясь неуважність при оправленні рукописної пам'ятки, перший аркуш якої помилково вшито наприкінці збірника, й таким чином початок пісні „Гори, гори, душе моя", автором котрої, як свідчить збережений акровірш, був відомий закарпатський священик Гедеон Пазій, опинився на останньому аркуші, а кінець — на першому. Подібного типу недоглядів не так уже й багато, проте інколи вони призводять до помилкових висновків, які трапляються у тих чи інших кодиколого-палеографічних дослідженнях.*

Більшість збірників писана скорописом та дрібним півуставом (часто з елементами скоропису). Незалежно від того, чи рукописні збірники нотовані, чи ні, усі їх поетичні тексти записані з допомогою титлових скорочень та виносних літер. Здебільшого переписувачі намагалися дотримуватися правил титлових скорочень, але в багатьох текстах натрапляємо на не нормативні скорочення, які нерідко призводять до певного ускладнення щодо відчитання тих чи інших церковнослов'янських слів.

Привертають до себе увагу тексти духовних пісень, записаних польською мовою (латинськими літерами), якими в багатьох випадках добре передано прикметні риси української вимови церковнослов'янських поетичних текстів. Трапляються й такі збірники, у яких усі пісні транслітеровано латинською мовою. Таким, скажімо, є співаник пароха Миколи Гриневецького зі с. Нагуєвичі неподалік Дрогобича[18] *(кінець XVIII ст.).*

Як поетичні тексти, що фіксувалися характерною українському письму XVII—XVIII ст. графікою, так і музичні мали свою систему запису — київську нотацію. Нею передано усі нотні тексти пісень та кантів незалежно від фактурного викладу, одноголосого чи багатоголосого. Кожна партія того чи іншого тексту завжди записувалася на окремому нотоносці зі своїм звуковисотним ключем (сопрановим, альтовим, теноровим, басовим). У більшості випадків два верхні голоси фіксувалися в одному й тому ж ключі, проте нерідко для кожного голосу існував свій ключ. Басова партія майже у всіх випадках на нотоносці передавалася в однойменному ключі.

Певні відмінності існують між рукописними та друкованими тогочасними нотними текстами духовних пісень. Скажімо, у „Богогласнику" (Почаїв, 1790—1791) усі мелодії надруковані тільки в альтовому ключі. Вирізняється „Богогласник" і тим, що у його нотних текстах немає приключового знака сі-бемоль, який є доволі традиційним у рукописній практиці, оскільки вказує на бемолярний звукоряд. Немає у почаївській антології і тактових рисок, хоч у багатьох рукописних збірниках є, так би мовити, тактоподібні риски з чітким нахилом управо. Однак ці позначки потрібні були не для поділу на такти, а для позначення межі музично-поетичних строф. Певну диференціацію між

---

[16] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 68.

[17] Франко І. Угроруський співаник Митра Дочинця // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 32.— С. 349—356.

[18] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 822.

друкованими нотними текстами „Богогласника“ та рукописними записами можна провести й при розгляді заключної тактової риски. У стародруці вона нагадує сучасне графічне зображення. У триголосих нотних текстах кантів цей знак нагадує ірмолойні сторожі у вигляді похиленої латинської літери f. Проте, як зауважив Ю. Ясиновський, сторожі в Ірмолоях виконували фунцію кустодів[19].

У рукописах та богогласникових нотних текстах трапляються ноти різних тривалостей: „двотакт“, „такт“, „напівтакт“, „чвертка“, „вісімка“ та, як виняток, „шістнадцятка“. Інколи в каденційних розділах використовувалися „льонґи“. Не було нічого незвичного для творців кантів і у застосуванні крапок біля нот. Існували й своєрідні знаки повтору музично-поетичних фраз у вигляді цифри „2“ (для рукописів) або її кириличного відповідника літери В (у „Богогласнику“).

У співаниках, „Богогласнику“, інших тогочасних духовно-пісенних стародруках натрапляємо на численні примітки стосовно того, на яку мелодію співати ту чи іншу духовну пісню, котра створена без музичного супроводу чи з якихось причин її нотний текст не був відомий у тому чи іншому реґіоні України. Найчастіше перед початком поетичного тексту вказано на те, що його треба співати на „тон“ (мелодію) якоїсь іншої пісні. У рукописній практиці трапляються й інші ремарки — такі, як „арія“, „на ту ноту“, „подобен“, „sub tono“. У тому разі, коли пісня мала власний мелодійний супровід, але, дотримуючись рукописної традиції, його не занотовували, то переписувач нерідко зазначав: піснь „самоподобна“.

Ще одне важливе питання полягає у вивченні художнього оформлення та його значення в організації музично-поетичних текстів. Доцільно підкреслити, що переписувачі упродовж тривалого часу існування рукописної традиції зуміли випрацювати різні способи мистецького оформлення співаників. Однак не всі відомі у рукописній практиці засоби декоративного оформлення ставали в нагоді переписувачам. Так, зокрема, лише приблизно до середини XVIII ст. при рубрикації збірників інколи застосовували в'язь, писану кіновар'ю. Зокрема, завдяки її використанню оформлено всі тематичні розділи „Кам'янського Богогласника“ 1734 р., лемківського збірника першої половини XVIII ст. зі с. Тилич[20]*, одного з найцікавіших українських нотованих збірників кінця XVII ст. з колекції А. Петрушевича*[21] *та деяких інших.*

Нерідко в оформленні рукописних збірників пісень трапляються вишукані орнаментальні оздоблення переважно зооморфного та рослинного характеру. Орнаментальними мотивами збагачено кіноварні заголовки, заставки, ініціали, кінцівки тощо. Вирізняються майстерністю та добрим мистецьким смаком, приміром, кіноварні ініціали рослинного типу у західноукраїнському співанику школяра Леонтія зі смт Олеська на Львівщині та Павла Гриневича[22] *(початок XVIII ст.).*

Збереглася також невелика кількість пісенників, тексти яких писані у кіноварних або різнокольорових художньо довершених рамках

---

[19] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16—18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження.— Львів, 1996.— С. 58.

[20] НБ України. Ін-т рукопису, ф. VIII (Київський університет св. Володимира, за описом С. Маслова), № 48.

[21] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 77 (А. С. Петрушевич), № 233.

[22] Там само.— № 135.

стародрукованого типу. З-поміж них можна вирізнити співаник кінця XVIII ст. з Тернопільщини[23]*, рукописний „Богогласник“ зі с. Ляшки-Ярославські*[24] *(початок XIX ст.). Ці та інші збірники свідчать про розвинуті естетичні смаки багатьох переписувачів. Разом з тим рамки виконували й суто технічну функцію в організації розміщення текстів, сприяли їх читабельності.*

Трапляються у збірниках й невеликі одноколірні або багатоколірні мініатюри з зображенням Богородиці, св. Миколи, Розп'яття Ісуса Христа, ангелів, які грають на дерев'яних духових інструментах, подібних до українських сопілок[25].

Певною мірою унікальним є галицький співаник середини XVIII ст. з фондів Національного музею у Львові[26]. *Річ у тому, що це один із небагатьох збірників, який містить цілу серію з 14 мініатюр, частина з яких є ілюстрованими коментарями до деяких пісень різдвяних, на честь св. Миколи, про страсті Христові. Цікаво, що окремі мініатюри споряджені ще й коротенькими коментарями, як-от: „приведоша Ісуса пред Пилата“. На цій багатофіґурній мініатюрі зображено кількох стражників у всеозброєнні, Ісуса Христа, Пилата, Мелхіседека. Загалом же співаник цікавий з різних поглядів: окрім серії мініатюр християнської тематики, використання в'язі в оформленні окремих розділів збірника, наявности майстерних ініціалів, заставок та кінцівок рослинного змісту, зафіксовано в ньому й чимало невідомих текстів духовних пісень, що дає змогу розцінювати цей манускрипт як вельми цінну пам'ятку національної духовно-пісенної культури та рукописної спадщини.*

Ориґінальні за своїм художнім оформленням та репертуаром збірники, які укладали та переписували українські переселенці у Руському Керестурі (Воєводина). Вони відзначаються певною сфокусованістю на традиції народного примітиву: багатоколірні мініатюри зі зображенням фантастичних квітів, птахів тощо[27]*. Цікаво, що активно функціонувала ця самобутня керестурська рукописна творчість приблизно наприкінці XVIII — на початку XIX ст., тобто тоді, коли в Україні традиція переписування співаників поступово почала згасати внаслідок появи друкованих збірників духовних пісень.*

Важливим атрибутом рукописної книги є, безперечно, її титульна сторінка. Проте у збірниках духовних пісень титульні аркуші або не збереглися, або ж узагалі їх не було. Функцію цю у багатьох випадках виконували заставки та орнаментальні рамки, в яких записували початкові строфи пісенних текстів.

Дослідження духовно-пісенників неможливе без вивчення марґіналій та додаткових текстів цих рукописних пам'яток (молитви, апокрифи, казки, оповідання, дидактичні матеріали, листи, рецепти, господарські та церковні нотатки тощо).

Марґіналії збірників фіксовані переважно українською мовою, нерідко польською та латинською, інколи німецькою, угорською, румунсь-

---

[23] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 789.

[24] Там само.— № 129.

[25] Там само.— № 356, 370 та інші.

[26] НМ у Львові, від. рукописної і стародрукованої книги, Л. р., № 480128.

[27] ІЛ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (І. Я. Франко), № 4730, 4733; ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 73.

кою. Ці записи здебільшого відображають усілякі перипетії людського життя. Доволі характерний у цьому плані співаник, переписуваний упродовж 60—80-х років XVIII ст. поповичем Петром Богонкевичем з м. Отинії на Івано-Франківщині[28]. *Тут знаходимо метрику дітей П. Богонкевича „року 1763, місяця септемврія, дня 19-го". Довідуємося, коли місцевий ієрей Тадей, парох церкви Воскресіння Христового, хрестив доньку П. Богонкевича Анну та хто був при цьому присутній. У збірнику є інформація і про церковне життя Отинії та навколишніх сіл Угорника, Голоскова. Зробив П. Богонкевич запис й про те, що „саранча була року 1781-го, місяця септемврія" та про інші важливі, на його погляд, події місцевого значення.*

Подібних маргінальних записів стосовно хрещення людей, їх одруження, господарської діяльности, смерти, пояснення чи констатації різних природних явищ (грому, повені, засухи), певних філософських чи релігійних сентенцій знайти можна чимало. Переписувачі часто фіксували цікаві приказки та афоризми. Для повноти характеристики маргіналій отинийського співаника варто процитувати популярну в українських рукописних збірниках епіграму „Пишущему стихи" Івана Величковського: „Здаєтся писаніє же не трудне єсть діло, три персти пишуть, а болить все тіло".

Викликає зацікавлення і такий запис, зроблений у XVIII ст. на полях рукописної „Азбуки": „Надлежит і сіє знати, како ноту писати, а стариння крюки не беру нині і в руки"[29]. *З матеріалів іншого рукописного збірника можна довідатися про те, що на початку XVIII ст. в смт Олеську існувала шкільна капела.*

Привертають увагу щирі висловлювання переписувачів та власників про духовні пісні як „зіло красні", „очень прекрасные", а тому ці тексти слід співати зі „сладкопініем". Переписувач Федір Луцик зі с. Ялинкувате (тепер Сколівський район Львівської области) просив Бога, щоб він „Федорови Ружиловичи даровал єще многіє літа на світі. А на той світ царствії, же таких пісень дає людям переписувати, бо в іншого таких ружних немає, як у Ружиловича у Wołosiancie"[30]*; с. Волосянка на Сколівщині.*

Переписувачі збірників добре розуміли значення своєї праці, її соціокультурну вартість. Разом з тим вони вважали за необхідність деколи фіксувати у переписаних ними збірниках й такі побажання, як: „Чтіте, іcправляйте, а мене грішного не кленіте"[31].

Застерігали переписувачі та власники співаників і про недопустимість викрадення рукописів. Так, Василь Клин із Закарпаття у переписаному ним збірнику наголосив, що якби хтось від нього його пісенник „отдалив, ніг би го Бог не благословив"[32]. *Натомість інший переписувач Ружицький у своєму збірнику зробив грізну примітку, у якій мовиться, що „kto by zkradł [його „psałetki".— Ю. М.], da proklat budet"*[33].

[28] НБ України. Ін-т рукопису, ф. I (Перший відділ), № 885, арк. 16, 30—31, 64, 85.

[29] Российская национальная библиотека (далі — РНБ), отд. рукописей и редкостной книги, ф. Буслаева, F. III, л. 6 об., 104.

[30] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 188, верхній форзац.

[31] НБ України. Ін-т рукопису, ф. ДА (П), № 529, арк. 536 зв.

[32] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 369, арк. 35 зв.

[33] Там само.— № 370, арк. 133.

Повна картина кодиколого-палеографічного дослідження неможлива без філігранологічного опрацювання. Нерідко саме завдяки йому стає можливим більш-менш точно датувати збірники, а також визначати їх імовірне реґіональне походження. Але процес виявлення та атрибутування багатьох філіграней дуже часто ускладнюється невеликими форматами співаників. Унаслідок цього переважну більшість водяних знаків важко ідентифікувати. Вони, як правило, проглядаються лише в уривках, що утруднює працю дослідників. Окрім того, багатьох філіграней узагалі немає у відповідних каталогах.

З появою ґрунтовних філігранологічних досліджень провідного знавця цієї допоміжної історичної дисципліни Ореста Мацюка маємо значно більше шансів ідентифікувати водяні знаки західноукраїнських збірників, яких в Україні збереглося найбільше. До речі, як удалося встановити, в цих рукописних пам'ятках переважно використовували папір невеликих місцевих папірень, яких у містах і селах Західної України було чимало.

Філігранологічні дослідження усіх виявлених рукописних збірників дали можливість дійти висновку про те, що в переважній більшості рукописні пам'ятки використовувалися або піддавалися переміщенню тільки у місцях свого створення. Лише незначну кількість з них вивезено далеко поза реґіони свого походження. У низці випадків відомо, хто спричинився до міґрації співаників. Це, зокрема, Яків Головацький, Омелян Калужняцький, Олександр Колесса, Юліан Яворський і деякі інші вчені, чиї рукописні пам'ятки з власних колекцій були вивезені зі Західної України до Москви, Санкт-Петербурга, Києва, Праги, Вінніпеґа та інших міст.

На сьогодні, за незначними винятками, майже не володіємо інформацією, яка б давала якесь уявлення про переписувачів співаників. У більшості випадків удається встановити тільки ім'я та прізвище переписувача або власника рукопису, визначити, в міру можливого, приблизний час та місцевість, де він жив, уявити коло його творчих уподобань та рівень освічености, виявити, в окремих випадках, його громадянську та релігійну позицію.

Нерідко переписувачі були не тільки механічними копіювальниками музично-поетичних текстів, але й талановитими людьми свого часу, які проявляли себе у різних сферах діяльности. Утім, про них маємо небагато інформації. Йдеться насамперед про Івана Пашковського, Дмитра Левковського, Івана Югасевича, Захарія Дзюбаревича, Андрія Дем'яновича, Андрія Іщенка та деяких інших.

Центральною постаттю серед перелічених переписувачів і водночас творців пісень духовного та світського змісту є Іван Югасевич. Народився він у 1741 р. у східнословацькому селі Прикра. Приблизно з 1756 по 1770 р. студіював церковний спів та інші дисципліни у Львівській Ставропігійській колеґії[34]*. Згодом, отримавши освіту, вчителював та дякував на Закарпатті, головно у с. Невицькому біля Ужгорода, в якому проживав від 1795 р. до смерти 1814 р.*

Доробок І. Югасевича порівняно великий: понад 30 рукописних мистецьки оформлених Ірмолоїв, п'ять духовно-пісенників, у яких переписувач зафіксував і кілька своїх світських та духовних пісень. Відомий І. Югасевич також і як вправний іконописець.

---

[34] Пап С. Духовна пісня на Закарпатті // Analecta Ordinis S. Basilii Magni.— Romae, 1971.— Vol. VII (XIII).— Fasc. 1—4.— P. 122.

Перший співаник він укладав та переписував на батьківщині, у с. Прикра, упродовж 1761—1763 рр. Та особливе зацікавлення становить збірник, який розшукав відомий закарпатський літературознавець Іван Панькевич у с. Угорське Жипове, неподалік угорського селища Земплин. До співаника увійшло 240 пісень, кілька з них світського змісту. Тепер особливу зацікавленість співаниками І. Югасевича виявляє словацький славіст Петер Женюх[35].

Два збірники переписав Дмитро Левковський — один із авторів „Богогласника". Будучи греко-католицьким священиком, він, якщо брати до уваги його часту зміну місцеперебування, займався місійною діяльністю. Певний період свого життя провів на Черкащині, мандрував Польщею, Німеччиною, Угорщиною, деякий час перебував у Львові. Помер 1821 р. у василіянському монастирі у Дрогобичі. На жаль, сьогодні сліди його рукописних співаників втрачено. Один із них під назвою „Начало с Богом пісней на празники господскія, богородичния і святих" він переписував упродовж 1777—1787 рр., зокрема, в „граді Львові, від бившого на тот час аудитора філозофії, року Божого 1783". Цитату цього марґінального запису подав разом із коротеньким загальним описом у своїй праці А. Петрушевич[36].

Про ще один співаник Д. Левковського згадував у своїх працях М. Возняк[37]. *Учений покликався на лист священика О. Павловича зі с. Біловежі Пряшівської єпархії до Я. Головацького. У ньому йдеться про переписаний Д. Левковським збірник, репертуар якого становили пісні українською, польською та латинською мовами. Рукописи Д. Левковського поки що не вдалося розшукати у бібліотеках та архівах Львова, Варшави, Любліна й Перемишля, де свого часу у фондах місцевої греко-католицької капітули зберігався співаник 1777—1787 рр., як про це у статті „Наші коляди" писав І. Франко. Утім, це непоодинокі втрати. Згорів у полум'ї Варшавського повстання під час Другої світової війни частково нотований збірник кінця XVII ст., переписаний Доменіком Рудницьким. Невідомо, чи зберігся пісенник із колекції Т. Кибальчича*[38] *та деякі інші.*

Серединою XVIII ст. (1742—1764) датується конволют, найдавнішу частину якого укладав та переписував священик із с. Мишковичі на Тернопільщині Іван Пашковський[39]. *Це один із найцікавіших та найцінніших збірників не тільки рукописного фонду Наукового товариства ім. Шевченка, але й усіх інших колекцій архівних інституцій України. Незважаючи на те, що рукопис у дуже поганому стані, у ньому здебільшого збереглися численні тексти духовних та світських пісень,*

---

[35] Žeňuch P. Medzi Východom a Západom. Byzantsko-slovanská tradícia, kultúra a jazyk na Východnom Slovensku.— Bratislava, 2002.— S. 173—193.

[36] Петрушевич А. Сводная галичско-русская лѣтопись с 1772 до конца 1800 года.— Львів, 1889.— Ч. III.— С. 1—2, 103. На підставі зіставлення коротенької інформації А. Петрушевича вдалося виявити та атрибутувати близьку копію цього рукопису, в якій навіть збережено марґінальні записи Д. Левковського. Див.: Медведик Ю. Невідомі духовні пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII — початку XIX століть // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 223—237.

[37] Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші // Українсько-руський архів.— Львів, 1914.— Т. XI.— С. 294.

[38] Нейман И. Малорусский пѣсенник XVIII века (из собрания рукописей Т. В. Кибальчича) // Киевская Старина.— 1884.— Май.— Т. IX.— С. 153—158.

[39] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 370.

у тому числі й самого І. Пашковського. Деякі з них згодом увійшли до „Богогласника“.

Необхідність кодиколого-палеографічного аналізу передусім зумовлена потребою розширення та поглиблення найрізноманітнішої інформації як про рукописні пам'ятки XVII—XVIII ст.— предтечі почаївського „Богогласника“, так і ретельним комплексним вивченням їх музично-поетичного репертуару. Без такої попередньої підготовчої праці будь-яке історико-культурне дослідження неможливе.

Ще одне питання пов'язане з передісторією виходу у світ почаївської антології. Ідеться про проблему дослідження структурно-типологічних особливостей українських збірників духовних пісень. Як свідчить проведений комплексний аналіз рукописної традиції духовно-пісенного жанру, в Україні у першій третині XVIII ст. найбільш структурованим типом збірника був той, пісенний репертуар якого укладали згідно з церковним календарем. За таким принципом систематизовано й репертуар почаївського „Богогласника“. Щоправда, жоден зі збережених рукописних співаників XVII—XVIII ст. не називався „Богогласником“. Не є таким за своєю структурою та репертуаром і „Кам'янський Богогласник“ 1734 р. У науковій літературі рукопис своєю назвою завдячує І. Франкові. Називають „Богогласниками“ й деякі рукописні збірники XVIII ст. з вільнюських фондів[40]*. Насправді ж збірники цієї побудови, причому з вказівкою на титульному аркуші, що це „Богогласник“, з'являлися у рукописній традиції щойно після 1791 р., переважно як різного роду копії почаївського стародруку.*

Без усякого сумніву, найбільш наближеними до „Богогласника“ є співаники тематично-календарної систематизації пісенного репертуару. Зберігаються ці збірники переважно в архівах, бібліотеках і музеях Києва, Львова та Праги. Більшість з них створено у першій половині — середині XVIII ст. на Лемківщині (головно у Грибівському, Горлицькому та Ясельському повітах), а також І. Югасевичем на Закарпатті та Д. Левковським.

Завдяки наявності окремих тематичних груп у лемківських співаниках є певні підстави розглядати їх як найбільш наближені за своєю побудовою до „Богогласника“. Яскравим прикладом такого типу збірника є пісенник 1734 р. зі с. Кам'яне на Лемківщині. Він, як уважав І. Франко, був, напевно, тільки частиною значно більшого збірника, судячи з його назви, зафіксованої на титульному аркуші: „Пісні треті. Четиридесятниці, інші от неділі митаревой даже до п'ятнюки (?)“. Починається збірник великою групою пісень на всі богородичні свята. Про це повідомляється переписувачем на першому аркуші: „Начало с Богом і пісней на празники богородичні“. У цьому розділі пісні розміщені так, як і у „Богогласнику“ (на Різдво Богородиці, на Покрову, на Зачаття, на Благовіщення та ін.). Тут також наявна велика група пісень, у яку входять „Пісні Пресвятій Богородиці всегда піваємая“, переважно молитовного та прославлювального змісту.

---

[40] Описание рукописей Виленской Публичной библиотеки церковно-славянских и русских / Составил Ф. Добрянский.— Вильна, 1882. Один із вільнюських так званих „Богогласників“ ретельно опрацював німецький славіст Дітер Штерн (Die Liederhandschrift F 19—233 (15) der Bibliotek der Litauschen Akademie der Wissenschaften // Eine kommentierte / Edition von Dieter Hubert Stern [Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe B: Editionen].— Köln; Weimar; Wien, 2000).

Другу велику групу становлять пісні „на празники господския і нарочитим святим". Однак ця група пісень уже має риси календарної побудови, позаяк тексти тут розміщено відповідно до свят за церковним календарем — від вересня до серпня з точною вказівкою дати святкування. Важливо наголосити на тому, що тут немає пісень на честь Різдва Христового. Ймовірно, вони були згруповані в окремому розділі збірника, частина якого до нашого часу не збереглася. Повністю календарною побудовою характеризується третя частина співаника, так званий „компендіум [...] пісней четиридесятниці і п'ятидесятниці".

Подібне поєднання циклічно-тематичної та календарної побудови знаходимо у ще одному лемківському збірнику. Його у 1799 р. переписав „Григорій Чернянський, реєнт школи кронарской"[41]*. Цей пісенник Ю. Яворський придбав у с. Снітниця на Грибівщині. Своїм репертуаром він нагадує репертуар зниклого з поля зору науковців збірника Д. Левковського. Інтерес до цього рукопису посилюється ще й тим, що тут зафіксовано п'ять невідомих поетичних текстів Д. Левковського.*

Найбільш повно тематично-календарна побудова простежується у збірниках другої чверти XVIII ст., зокрема у співанику, створеному у с. Тилич Горлицького повіту[42]*, та у співанику Даміана Левицького 1739—1740 рр.*[43] *У кожному з цих лемківських рукописів наявні чітко окреслені групи пісень на честь святих та релігійних свят, причому у тилицькому збірнику пісні групуються за різдвяною, богоявленською, страсною та великодньою тематикою. Такий же поділ має група богородичних пісень. Співаник із Тилича урізноманітнено піснями польською та латинською мовами, частину з них перекладено на церковнослов'янську української редакції і в цьому ж рукописі зафіксовано. Знаменно, що й у „Богогласнику" наявні духовні пісні, друковані двома або трьома мовами, які також розміщені упорядниками одна за одною, як і в тилицькому збірнику. Таким чином, на матеріалах цих рукописної та стародрукованої пам'яток простежуються деякі впливи латинсько-польської паралітургійної творчости на українську духовно-пісенну творчість. Підсумовуючи сказане про тилицький рукопис, треба зауважити, що він містить ще й окрему групу пісень „о страшном суді, о смерті і о пеклі, і о царстві небесном". Безперечно, що цей розділ також є своєрідним попередником четвертої, останньої, частини почаївського „Богогласника".*

Ще один лемківський співаник 1789 р. переписав Іван Олесницький. Будучи священиком, він небезпідставно включив до свого збірника спеціальний блок пісень „на процесію"[44]*. Потреба виокремлювати у рукописних збірниках духовні пісні в такий розділ зумовлювалася самою дійсністю з її частими хресними ходами, місіями до місцевих чудотворних ікон Богородиці та чудодійних Розп'ять Ісуса Христа тощо. Подібна група пісень, хоч і без спеціальної назви, міститься й у „Богогласнику", у якому надруковано іконопрославлювальні пісні.*

Розглядаючи лемківські збірники у контексті етнореґіональної рукописної традиції, можемо впевнитися у тому, що співаники цього

---

[41] НБ України. Ін-т рукопису, ф. VIII (Київський університет св. Володимира, за описом С. Маслова), № 53, арк. 119.
[42] Там само.— № 48.
[43] Там само.— № 54-б.
[44] Там само.— № 53, арк. 77.

реґіону мають у своїй основі циклічно-тематичний принцип структурування репертуару[45].

На підставі вивчення лемківських співаників можна зробити висновок про те, що у цьому реґіоні існувала особлива традиція переписування (творення) рукописних збірників духовних пісень. Свідченням цього є спільність територіального походження манускриптів, їх структура, репертуар та його тематика, уніфіковані назви заголовків та підзаголовків, характер художнього оформлення, у деяких випадках — разюча подібність черговости записів пісенних текстів. Відтак, є підстави стверджувати, що власне у лемківській рукописній традиції викристалізувалася самобутня школа творення та переписування збірників духовних пісень. Вона базувалася на тематичній організації духовнокантового репертуару. Власне, у лемківських пісенниках, напевно, й визрівали основні засадничі принципи структурування музично-поетичного матеріалу почаївського „Богогласника".

Поодинокі фраґменти циклічно-тематичности спостерігаємо й у збірниках з інших реґіонів України та з-поза її меж. Так, у збірнику І. Пашковського натрапляємо на окремий розділ під назвою „Пісні святим"[46]*. Велику групу богородичних пісень вміщено у співанику кінця XVII — початку XVIII ст., більшу частину якого переписав попович Я. Левиковський*[47]*. Розділ „Пісні великого посту" наявний у збірнику кінця XVIII — початку XIX ст. Він був придбаний Ю. Яворським у 1908 р. „в с. Медарах у Славонії від селянина-лемка І. Русина, який вивіз рукопис з с. Граб Ясельського повіту в Галичині"*[48]*. Цікаво, що у цьому селі наприкінці XVII ст. жив Іван Дем'янович, який, як свідчать марґіналії рукописного Ірмолоя, мабуть, був учителем церковного співу*[49] *та мав, можливо, якийсь родинний зв'язок з Андрієм Дем'яновичем, піснетворцем XVIII ст. з Лемківщини.*

Великого поширення в Україні у XVIII ст. набули збірники мішаного типу, які містять як духовні, так і світські тексти кантів. Визначити якийсь принцип побудови у цих пісенниках важко, оскільки пісні в них записані у довільному порядку: кілька пісень духовного змісту змінюються світськими та навпаки. Серед таких збірників варто згадати насамперед співаники, переписані козаком Гадяцького полку Захарієм Дзюбаревичем[50]*, дяком Григорієм Середою*[51]*, священиком з Чернівців Іваном Велигорським*[52]*, канцеляристом із Золотоноші Андрієм*

---

[45] Детальніше про специфіку укладання репертуарів співаників такого типу див.: Медведик Ю. Особливості систематизації духовнокантового репертуару в співаниках тематично-календарного структурного типу // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.— Тернопіль, 2000.— № 1 (4).— С. 53—57.

[46] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 370, арк. 31—36.

[47] Там само.— Ф. 77 (А. С. Петрушевич), № 233, арк. 10 зв., 33.

[48] НБ України. Ін-т рукопису, ф. VIII (Київський університет св. Володимира, за описом С. Маслова), № 47, верхній форзац.

[49] Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої...— С. 208.

[50] БРАН. Санкт-Петербург, отд. рукописей, 16.6.29 (1728—1730 рр.).

[51] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 77 (А. С. Петрушевич), № 254 (1747—1751 рр.).

[52] Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 2136 (80-ті рр. XVIII ст.).

Іщенком, священиком із Закарпаття Іваном Гряделевичем[53] *та інші численні рукописи.*

Велику кількість українських духовних пісень записано у російських збірниках кінця XVII—XVIII ст. Часто тамтешні переписувачі укладали духовно-пісенний репертуар за алфавітним порядком[54].

З-поміж російських збірників мішаного типу структурування трапляються пісенники, у яких духовні та світські пісні об'єднано у дві великі групи, тобто спочатку записано духовні пісні, канти, а потім світські, або ж навпаки[55].

У Росії у XVIII ст., окрім збірників азбучної, а також змішаної побудови, укладали збірники духовних пісень під назвою „концерти"[56]. *Використовувалися такі поголосники, напевно, для зручности ансамблевого виконання.*

Репертуар російських рукописних збірників під загальною назвою „концерти" здебільшого ґрунтується на українському духовно-пісенному матеріалі. Наприклад, у рукописі з фонду Большакова зафіксовано такі відомі пісні, як „Не плач, Рахиле"[57], *„Нас діля расп'ятого"*[58]. *Нотні тексти „концертів" лише у незначних інтонаційних та ритмічних деталях відрізняються від нотних текстів цих пісень у „Богогласнику". Загалом же цих рукописних пам'яток виявлено порівняно мало.*

Ті сотні збірників, які вдалося розшукати та опрацювати, дають підставу зробити висновок про те, що у процесі побутування рукописної традиції щораз більше проявлялася тенденція до систематизації духовно-кантового репертуару за його тематичним змістом. Проте лише у середині — другій половині XVIII ст. циклічно-тематичний принцип структурування особливо виразно себе виявив. Найбільш послідовно його можна простежити у лемківських рукописних пам'ятках XVIII ст. Цікаво, що з середини того ж століття риси циклічно-тематичности чимраз більше визначають побудову рукописних співаників інших реґіонів України. Очевидно, зважаючи на такі принципи укладання духовно-пісенних збірників в Україні, почаївські видавці взяли за основу саме цей, перевірений часом, тип рукописної книги. Водночас треба підкреслити, що рукописна традиція несла лише певне раціональне зерно, яке згодом творчо узагальнили упорядники „Богогласника". Подібним чином отці-василіяни розпорядилися з пісенним репертуаром збірників XVII—XVIII ст., відібравши для своєї антології найбільш вартісні та необхідні, з їх погляду, тексти.

Юрій МЕДВЕДИК

---

[53] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 1 (НТШ), № 172 (кінець XVIII ст.).

[54] СПК, № 21 (друга чверть XVIII ст.); БРАН. Санкт-Петербург, отд. рукописей, 16.6.33 (1750—1770 рр., м. Новгород); Российская государственная библиотека, ф. 228, № 203 (початок XVIII ст.).

[55] НБ України. Ін-т рукопису, ф. VIII (Київський університет св. Володимира, за описом С. Маслова), № 50 (середина XVIII ст.).

[56] РНБ, отд. рукописей и редкостной книги, ф. 775 (Собр. А. Титова), № 1304; ф. 37, № 50 (обидва рукописи походять зі середини XVIII ст.).

[57] Там само.— Ф. 37, № 50, л. 15—19.

[58] Там само.— Л. 46—54.

БАНДУРА ЯК ІСТОРИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Буття кожного музичного інструмента, як і кожної людини, етносу, нації, має свою передісторію, закономірності виникнення, еволюції, занепаду, відмирання чи відродження. Будучи атрибутом як матеріальної, так і духовної культури, музичний інструмент водночас є своєрідним кодом, що несе інформацію про складні космогонічні, релігійні уявлення, багату міфологію, фольклор, рівень розвитку науково-технічного прогресу суспільности. Про це свідчать не тільки його будова, матеріали, з яких він виготовлявся, але й комплекс прикрас, морфологія, семантика і навіть розміщення котрих відповідали ідеологічним вимогам тієї чи іншої епохи.

Одним із загадкових інструментів, що вважається символом української нації, є усіма улюблена бандура. Класичні та сучасні органологічні студії розглядають виключно сучасну форму інструмента (ту, що утвердилася у другій половині XIX — на початку XX ст.), не задаючись проблемою глибшого вивчення її генези та самого типу інструмента. Більшість учених вказує, що свою генезу бандура веде від кобзи, яка типологічно є шийковою лютнею, відповідно до загальноприйнятої систематики Горнбостеля-Закса (її індекс — 321.32)[1]*. Однак спосіб тримання інструмента, специфіка видобуття звуку, при якій гриф не виконує своєї основної функції вкорочення струн, як у лютнеподібних інструментів, фіксація приструнків на верхній деці, а також манера гри дають підстави думати, що лютнеподібний інструмент був не єдиним вихідним типом у виникненні бандури. У процесі його гібридизації з іншим — цитроподібним — інструментом, що в цьому симбіозі виявився не тільки історично ранішим, але й домінуючим типом, унаслідок довготривалої еволюції він спричинився до виникнення нового струнно-щипкового інструмента, який ми тепер називаємо бандурою.*

Звичайно, серед сучасного інструментарію історичних прототипів бандури годі й шукати. Однак допомогти в пошуках вихідних типів, які брали участь у формуванні бандури, можуть об'єднані зусилля суміжних з органологією наук — археології, історії (старовинні рукописи,

---

[1] Закс К., Хорнбостель Э. фон. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка.— Москва, 1988.— Т. 2.— С. 575.

історичні хроніки), давньої літератури (ґлосарії, алфавіти, азбуковники), лінґвістики і фольклору (народна пісня, казка, епос, леґенда), міфології, етногенезу, палеоетнографії, етнографії генетично споріднених та сусідніх етносів (як сучасних, так й історичних), а також народного малярства (народні картини, лубки). Особливо вартісними у вивченні гібридних інструментів, зокрема української бандури, є запозичені з археології метод вичленування етнокультурних субстратів, а також метод історичної реконструкції, які у поєднанні з методологією історико-типологічних досліджень сучасної органології, фольклору, етнографії, лінґвістики можуть пролити світло на походження цього унікального, суто українського інструмента.

Генеза бандури на сьогодні залишається відкритою проблемою, незважаючи на більш ніж сторічну історію її вивчення. Класична органологічна школа пропонує три контроверсійні гіпотези щодо походження цього інструмента в українській музичній культурі — західну (О. Фамінцин, частково М. Лисенко), східну (М. Лисенко, К. Вертков) та автохтонну (Г. Хоткевич). Гіпотезу про західне походження бандури висунув О. Фамінцин[2]*, який уважає, що проникнення цього інструмента в Україну відбулося у XVI ст. через Англію. У „Музичному лексиконі" М. Преторіуса інструмент під назвою бандура зазначений 1563 р., однак його зображення не має нічого спільного з українською бандурою — це типова середньовічна лютня*[3]*. На думку О. Фамінцина, сама лексема проникла в Європу з грецької мови, хоч у кожній західноєвропейській культурі вона означала різні інструменти*[4]*. Польські джерела, в яких згадується український бандурист Войташек, що працював при дворі Сиґізмунда III, датуються 1580 р.*[5] *На нашу думку, хибність гіпотези О. Фамінцина є очевидною, оскільки бандура не могла за такий короткий час (17 років!) перетнути територію усієї Європи і утвердитись в інструментарії українців. Ще більшою мірою це стосується тих конструктивних змін інструмента, які не могли відбутися раптово: трансформація форми — це завжди довготривалий процес, викликаний ідеологічно-культурними змінами, який інколи розтягається не на одне століття. Крім того, О. Фамінцин не намагався дослідити походження назви і типу інструмента.*

Гіпотеза М. Лисенка базується на припущенні про західне походження бандури, в той час як сама назва має грецьке походження[6]*. Однак, повторюючи помилку О. Фамінцина, вчений зіставляє два різні інструменти на основі суто термінологічної подібности: грецька пандора (з грецької — „усім обдарована") є триструнною лютнею; це нетиповий для античної грецької традиції інструмент. У грецькій іконографії він трапляється вкрай рідко і походить з Передньої та*

---

[2] Фаминцын А. Скоморохи на Руси: Домра и сродные ей инструменты русского народа.— Санкт-Петербург, 1995.

[3] Praetorius M. Sintagma musicae. II. Teil von den Instrumenten.— Leipzig; Brüssel; London; New York, 1884.

[4] Фаминцын А. Скоморохи на Руси...— С. 422—473.

[5] Siarczyński Z. Obraz wieku panowania Zygmunda III.— Kraków, 1828.— T. II.— S. 365.

[6] Лисенко М. Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм.— К., 1955.— С. 13.

Центральної Азії, її західної частини — Хорезм, Парфія, Бактрія. Видатний лінґвіст сучасности В. Абаєв[7], студіюючи осетинський епос „Нарти", що є спадкоємцем скіфського епосу на Кавказі, проаналізував етимологію лексеми „бандура" у зв'язку з іншою — „фандир", що в осетинській мові означає „музичний інструмент". Він уважає, що лексема „бандура" (як і „пандора") у грецьку мову потрапила з Малої Азії через лідійську мову не раніше II ст. н. е. Ймовірно, що в саму лідійську мову, як і у грецьку, вона потрапила з іранської через скіфів Північного Кавказу, які довгий час проживали в Лідії під покровительством лідійського царя Кіаксара. На Кавказ та Північне Причорномор'я лексема проникла з грецької. Однак остання обставина не стосується проникнення грецького інструментарію на згадані території.

Сама ж лексема „фандир" — скіфського походження. У богатирському епосі осетинів, що прямо успадкував скіфо-аланський епос на Кавказі, інструмент фандир є дванадцятиструнною кутовою арфою. У пізнішу добу таку назву мав двострунний шийковий хордофон, який належить до типу довгошийкових лютень. В іраномовних народів, до яких належали скіфи, на відміну від народів арабського світу, існувала традиція давати назву інструментові залежно від кількости струн. Наприклад, пянджтор (буквально з перської: „пяндж" — п'ять, „тор" — „струна") — п'ятиструнник, дуодастанон фандир — дванадцятиструнний фандир, дутар — дослівно „дві струни" і т. ін. Подібна традиція була підхоплена тюркомовними народами, у яких слово „кобуз", крім хордофону, означало будь-який інший музичний інструмент.

Аналогічна традиція давати назву інструментові за кількістю струн існувала і в Стародавній Греції. Так, Ю. Полідевк (Поллукс) у своєму „Ономастиконі" називає невідомий йому скіфський п'ятиструнний інструмент „пентахордом" (за кількістю струн — 5). У трактаті „Керівництво з гармоніки" Нікомах перечисляє хордофони „монохорд" („канон") та „пандурі" („фандурі") як однотипні інструменти[8], тобто виключно за спільними ознаками — кількістю струн.

Для правильного датування появи слова „фандир" в осетинській мові істотне значення має початкова приголосна ф (як відомо, у скіфській мові звука ф не існувало). Лінґвіст І. Добродомов, посилаючись на В. Абаєва, зазначає: „Закон переходу „р" у „f" перестав діяти досить давно [...] Тому малоймовірно, що fændyr засвоєно з кавказьких мов. Більш імовірно відносити його ще до докавказького, тобто скіфо-сарматського періоду історії осетинів, коли діяв у повній мірі закон переходу „р" у „f". Імовірно, існування слова у скіфській мові пролило б світло і на українську [...] бандуру"[9].

І. Добродомов уважає етнонім „бандура" виняткове українським, хоч і міґруючим, мандрівним терміном, що є результатом його адаптації на слов'янському ґрунті (фандир — пандир — бандура), через

[7] Абаев В. Историко-этимологический словарь осетинского языка.— Москва, 1958.— Т. 1.— С. 447—448.

[8] Герцман Е. Древнегреческая органика (по письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира.— Санкт-Петербург, 1998.— Вып. 1.— С. 31.

[9] Добродомов И. Три невыявленных тюркизма русского языка (тюбяк, тюря, бандура) // Тюркологический сборник.— Москва, 1981.— С. 118—119.

залучення слова „бандура" до числа іменників жіночого роду[10]. *Отже, сама лексема могла залишитись в українських (південноруських) діалектах як субстратний елемент скіфської мови — гілки північноіранських мов, її релікт ще з часів скіфо-сарматської доби.*

У нартівському епосі аланів, предків осетинів на Кавказі, який має певні типологічні збіжності з билинним епосом київського циклу, збереглися згадки про боспорського царя, тобто про перебування скіфів, сарматів та аланів у Боспорі Кіммерійському (Північне Причорномор'я, територія сучасної України), де, за Геродотом, з VII ст. до н. е. жили сучасні скіфи, нащадки яких переселились у західну частину Центральної Азії — Середню Азію. У той час іраномовне скіфо-сарматське кочове середовище Великого євразійського степу було однорідним у мовному сенсі[11]. *Територія сучасної України була тією транзитною зоною, „етнічним котлом", у якому відбувалися бурхливі культурно-асиміляційні процеси. Тому, виходячи з викладеного, можна припустити, що фандир (пандур) як загальна назва струнного інструмента був відомим скіфам Північного Причорномор'я. Міг бути відомим і сам інструмент, що побутував тоді в іраномовному світі. Чи не цей Полідевків пентахорд (панджтор), зображений на Сахновській пластині, що належить до типу старовинних ліроподібних інструментів, уперше введений у музичну археологію М. Фіндейзеном*[12]. *Семантичний аналіз зображеного на пластині сакрального сюжету, а також морфологічна будова ліроподібного інструмента свідчать, що цей інструмент — невід'ємний атрибут сакрального скіфського культу — став згодом одним з прототипів найдавніших зразків східнослов'янських цитроподібних хордофонів вертикального тримання, які згодом, у XVI ст., увійшли складовим компонентом в інструмент, який ми тепер називаємо бандурою.*

Однак існує й інша, більш пізня, версія адаптації етноніма „бандура" на східнослов'янських теренах, яка належить І. Добродомову та шведському лінгвістові Г. Шьольду (1923)[13]. *Останній уважає, що сам термін був занесений в Україну козацтвом з Кавказу не раніше Х ст., де його першоджерелом була грузинська „пандурі".*

Як джерело запозичення терміна І. Добродомов пропонує давні тюркські мови, зокрема половецьку, оскільки саме в половецьких документах XVI ст., що походять з Кам'янця-Подільського і написані вірменською графікою, трапляється відзначений перехід голосних у в и (типу фандур — фандир). На думку Г. Шьольда й І. Добродомова, запозичення відбулися не пізніше XVI ст.

Обидві гіпотези походження етноніма „бандура" не заперечують, а доповнюють одна одну. Гіпотеза В. Абаєва глибинніше освітлює етногенетичні та культурні процеси скіфо-сарматського світу, враховуючи культурну взаємодію ранніх кочівників зі світом осілих цивілізацій, що включає добу Великого переселення народів (скіфо-сармато-герман-

---

[10] Добродомов И. Три невыявленных тюркизма...— С. 120.

[11] Абаев В. На стыке Востока и Запада: скифо-европейские изоглоссы.— Москва, 1965.— С. 143—144.

[12] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России.— Москва; Ленинград, 1928.— Изобр. 1-а.

[13] Добродомов И. Три невыявленных тюркизма...— С. 120—121.

ські культурні контакти). Концепції ж І. Добродомова і Г. Шьольда торкаються виняткова доби пізніх кочівників, інвазія яких на захід через Закавказзя, Кавказ, Північне Причорномор'я, Карпати, Подунав'я, Балкани також сприяла процесам взаємоконтактів різних етнічних традицій як осілих цивілізацій, так і євразійських кочівників (алани, хозари, половці, татаро-монголи). У цьому випадку І. Добродомов конкретно вказує на запозичення терміна „бандура" від тюрків у період їх найтіснішого симбіозу з аланами.

Крім того, І. Добродомов зазначає, що „бандура" як специфічно український етнонім трапляється і в західноєвропейських мовах, вступаючи у контамінаційні зв'язки з іншими позначеннями музичних інструментів — мандола, мандоліна, пандора, бандола. Такий широкий спектр уживання терміна може свідчити на користь дуже давнього походження цієї лексеми з початковим коренем „банда", джерелом якої, як уважають дослідники, може бути санскрит. У перекладі з санскриту „бандура" означає „приємний, гарний"*[14]*. На думку Г. Хоткевича, „з цього загального джерела це слово могло стати відомим усім, в тім числі й українцям"*[15].

Класична українська органологічна школа початку XX ст. зафіксувала значні осередки збереження кобзарської традиції саме в тих реґіонах України, в яких сучасні археологи виявили потужний культурний шар ранніх індоєвропейців[16].

Вражає певна однотипність ліроподібних інструментів раннього і пізнього європейського середньовіччя. Інструмент германського воїна (V—VII ст.), гусла „Словіша", знайдені у Новгородській Русі (XII ст.), дев'ятиструнні новгородські гусла, давньоскандинавський ліроподібний інструмент, давні польські гусла (Іл. 1-б—в, д—е) — інструменти, що існують у різних народів Східної, Північної, Центральної та Західної Європи, свідчать про можливий єдиний генетичний прототип. Конструктивні особливості, притаманні скіфським ліроподібним інструментам (видовжений фіґурний корпус, округлий виступ у нижній частині деки для фіксації нижніх кінців струн, отвір для пальців у верхній частині інструмента між двома стояками — усі ці ознаки зберегли ранньосередньовічні інструменти). Давньогерманська струнно-щипкова ліра з поховання воїна (VI—VII ст.), зображення аналогічного інструментарію X—XIV ст. у манускрипті, який зберігається у Центральній бібліотеці Мюнхена, ліроподібний інструмент XIV ст., що належить до археологічних знахідок і зберігається у Державному музеї Крістіанії міста Копенгаґена (Данія)[17]*, новгородські ліроподібні інструменти, реконструйовані М. Будником та В. Повєткіним,— здавалось би, територіально і генетично не споріднені. Однак вихідний інструментальний тип (прототип), імовірно, формувався у Північно-*

---

* Як уже вказувалося, етнонім „бандура" може бути складним терміном, складеним з двох різнокореневих лексем іранського походження („пяндж" і „тор"), що означає „п'ять струн".

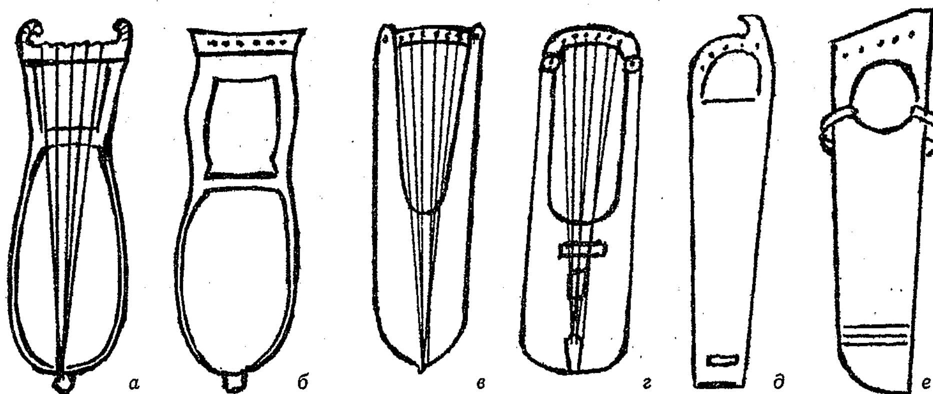
[14] Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу.— Харків, 1930.— С. 110.

[15] Там само.

[16] Шилов Ю. Праистория Руси.— Екатеринбург, 1999.— С. 231.

[17] Panum H. Middelalderens Streinstrumenter og deres forlbere i oldtiden.— Kobenhavn, 1915.— S. 85.

му Причорномор'ї, звідки в добу Великого переселення народів міг розповсюджуватися разом з переселенням різних етнічних груп і племен на території Північно-Західної і Центральної Європи.



1. Середньовічні ліроподібні гусла (Центральна, Північна та Східна Європа):
а — скіфський ліроподібний п'ятиструнник. *V ст. до н. е.*; *б* — корпус ліри. *Норвегія, XIV ст.*; *в* — давньогерманська шестиструнна ліра. *VII ст.*; *г* — давньогерманська шестиструнна ліра. *Оберфляхт (Вюртемберґ), VI ст.*; *д* — старовинні слов'янські гусла. *XII ст.*; *е* — польські середньовічні гусла. *Ґданськ, XII ст.*

Зі сучасних органологічних концепцій найправдоподібнішою є гіпотеза російського органолога К. Верткова, який, на відміну від своїх попередників, указує і на інший генетичний прототип бандури — гусла, не уточнюючи конкретно їх типу[18].

Отже, генеза бандури є дотепер нерозв'язаною проблемою. Чи кобза у процесі еволюції набула теперішнього вигляду і отримала нову назву — бандура? Чи це були два докорінно відмінні інструменти — лютне- і цитроподібний? Можливо, у процесі еволюції історичні прототипи бандури зберегли типову для вертикальної цитри (гусел) техніку гри, тобто спосіб звуковидобування і глушення струн, а також стрій. Або ж інструмент був лютнеподібний, де поєднувалась техніка гри на шийкових (грифних) та цитроподібних інструментах. У такому випадку мав існувати прототип приструнків (коротких мелодичних струн).

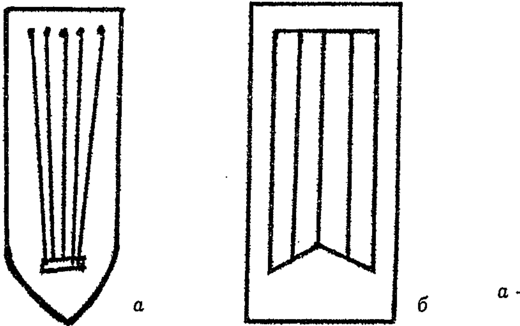
Як відомо, приструнки є характеристичною рисою бандури. Якщо кобза існувала з приструнками і без них, то бандура завжди мала приструнки.

У західноєвропейській музичній іконографії лютнеподібних інструментів з приструнками не існує — вони трапляються лише на інструментах, зображених на українських народних картинах — „Мамаях“,

[18] Вертков К. Типы русских гуслей // Славянский музыкальный фольклор.— Москва; Ленинград, 1972.— С. 275.

найраніші з яких датуються початком XVIII ст. Виникає запитання: чи справді існування пиструнків пов'язане з історично досить пізнім часом, чи, можливо, їх прототипи існували у більш ранні епохи?

Розширення ареалу пошуків на Схід приводить нас у західну частину Центральної Азії, у Бактрію періоду Кушанської держави (IV ст. н. е.). Це археологічна знахідка — теракотова фігурка жінки-музиканта з відбитою голівкою, яка у руках тримає дуже своєрідний лютнеподібний інструмент. Він має сім струн, коротку шийку, нетипово пласке (!) як для лютні резонаторне пудло досить великого розміру. Незвичним є розміщення струн на верхній деці інструмента. Три довгі (басові) струни натягнені на грифі, а чотири короткі (мелодичні) розміщені парами дзеркально симетрично щодо довгих струн і обома боками закріплюються на верхній деці. Тут же й чітко виділена нижня підставка, яка розміщена біля основи грифу, хоч із пластичного втілення, досить умовного, випливає, що продряпані борознами на глині струни знаходяться не над підставкою, а під нею. Лівою рукою жінка притискає струни на грифі, в той час як права вільно ковзає по них (Іл. 3-а, фраґмент).



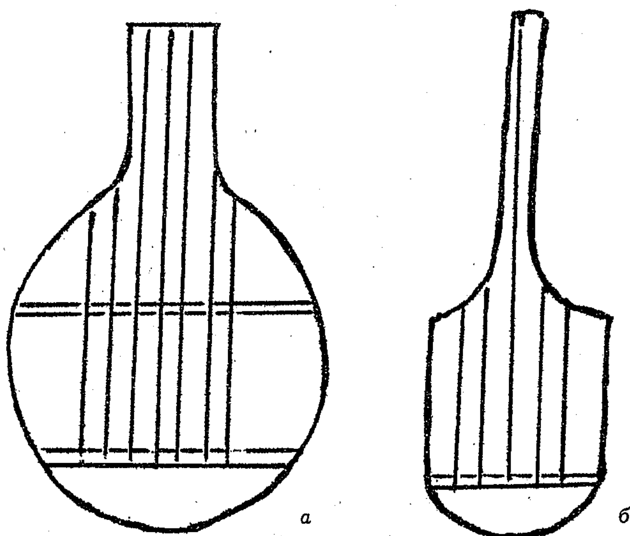
2. Гусла:
а — човноподібні; *б* — з Київського Псалтиря. *1397 р.*

Ця археологічна знахідка греко-бактрійської культури засвідчує існування шийкових хордофонів з приструнками ще в добу пізнього еллінізму в Центральній Азії, звідки ці інструменти проникали в Європу.

Пошуки аналогічних інструментів з приструнками на теренах Східної Європи (вужче — східнослов'янських) привели нас до зображень унікальних шийкових хордофонів XVI ст., які несуть на собі вплив східної інструментальної традиції і, можливо, проникли в культуру Московської Руси за посередництвом тюрко-татарського корінного і кочового етносу. Ці зображення походять з „Лицевого хронографа" 1560 р., створеного за життя Івана IV у Москві, в якому знайшли відбиття музичні традиції Московського царства (Татарської Руси) і Золотої Орди. В мініатюрі „Хронографа" „Вихід музикантів царя Давида" на передньому плані зображено музикантів, що тримають у руках однотипні довгошийкові хордофони (Іл. 3-б). Унікальним є розміщення струн: одна довга струна закріплюється на грифі, а чотири короткі, розташовані парами дзеркально-симетрично щодо довгої струни, прикріплені на верхній деці. Такий спосіб кріплення нагадує бактрійське

зображення. Аналогії з центральноазійськими інструментами, зокрема казахськими домрами, викликають також загальні обриси резонаторного пудла та сотоподібний спосіб розміщення резонаторних отворів на верхній деці.

Обидва інструменти (коротко- і довгошийкова лютні) мають типологічно спільну ознаку — манеру кріплення струн, яка, очевидно, мала спільний генетичний прототип серед лютнеподібних хордофонів іраномовного світу елліністичної західної частини Центральної Азії.



3. Лютнеподібні інструменти:
а — з Бактрії. *IV ст. н. е.*; *б* — з „Московського хронографа". *XVI ст.*

Як уже згадувалося, лютнеподібні інструменти були не єдиним вихідним типом у формуванні української бандури. Домінуючим у цьому симбіозі був цитроподібний інструмент вертикального тримання. Про його широке розповсюдження у добу раннього середньовіччя на теренах Східної Європи свідчать іконографічні матеріали XI—XIV ст. (мініатюра „Давид складає псалтир", Хлудовський Псалтир, XIII ст., мініатюра з Київського Псалтиря 1397 р.— Іл. 2-а—б). Цитроподібний інструмент у формі човна Г. Хоткевич уважає найдавнішими гуслами українського народу[19] *(Іл. 2-а). Другий інструмент є фраґментом промальовки інструмента з мініатюри Київського Псалтиря, у якому конструкція інструмента позначена наявністю реліктових залишків стояків та*

[19] Опис інструмента та цілісної мініатюри „Давид складає псалтир" з Хлудовського Псалтиря див.: Зінків І. Деякі аспекти дослідження стародавніх українських цитр // Фольклористичні візії.— Тернопіль, 2002.— С. 25—41; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу.— С. 58.

верхньої перемички — типових конструктивних елементів ліроподібних інструментів (Іл. 2-б).

На нашу думку, українські цитроподібні інструменти вертикального тримання ведуть свою генезу від ранньосередньовічних ліроподібних інструментів, які у свою чергу походять від скіфських п'ятиструнних ліроподібних хордофонів[20]*. На Іл. 1-а подано авторську реконструкцію скіфського ліроподібного п'ятиструнного інструмента V ст. до н. е., що походить з території України*[21]*. Поруч подане відтворення корпуса ліри XIV ст., що є археологічною знахідкою і походить з Норвегії (Народний музей, Осло, Іл. 1-б). Два наступні інструменти (Іл. 1-в—г) належать до давньогерманських шестиструнних лір, перша з яких датується VII ст. і зберігається у Британському музеї в Лондоні; друга — VI ст., знайдена в Оберфляхті (Вюртемберґ) і зберігається в Музеї передісторії і ранньої історії у Берліні (Німеччина).*

Якщо давньоскандинавський інструмент (Норвегія) зберіг архаїчний спосіб кріплення нижніх кінців струн вузлом на нижньому виступі задньої деки ліри, то в обох давньогерманських інструментах конструктивне вирішення нижньої частини деки та системи кріплення струн змінюється під впливом соціально-ідеологічних факторів.

Два наступні зображення походять зі східно- і західнослов'янських земель, які, однак, мали тісні історико-культурні контакти з германськими племенами. Слов'янські гусла, зображені на Іл. 1-д, походять із Новгородської колекції старовинних слов'янських гусел, знайдених Новгородською археологічною експедицією у 50—70 рр. XX ст.[22] *Іл. 1-е відтворює польські середньовічні гусла, знайдені в поморському городищі біля Ґданська*[23]*. Обидва інструменти є археологічними знахідками і датуються XII ст. Як можна спостерегти із зображення, обидва слов'янські екземпляри гусел мають чітко виражені ознаки ліроподібних інструментів: їх об'єднують не лише наявність отворів для перетискання струн, рудиментарні залишки ідеї стояків (інструменти конструктивно виконані з єдиного шматка дерева), але й вертикальний спосіб тримання під час гри. Саме такого типу інструменти могли стати сполучною ланкою між ліро- і цитроподібними інструментами, з яких згодом почалася гібридизація цитр і лютень, що привела до виникнення бандури.*

Особливий тип цитроподібного інструмента видовженої трикутної форми з ручкою зображений у зібранні І. Сахарова[24]*. Зображення датується кінцем XVI ст. і уміщене в азбуковнику „Алфавит иностранныхъ речей". Текстовий коментар свідчить, що давньослов'янська назва цього незвичного Псалтиря — пісневець, оскільки він супроводжував спів.*

---

[20] Зіньків І. Нові аспекти дослідження середньовічних слов'янських гусел вертикального тримання // Українське мистецтвознавство.— К., 2004.— Вип. 5.— С. 41—45.

[21] Реконструкція належить О. Олійник. Див.: Олійник О. Зображення скіфського музиканта на Сахнівській пластині // Археологія.— 2003.— № 4.— С. 44—54.

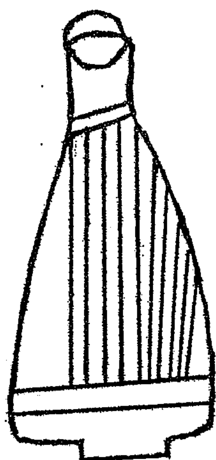
[22] Поветкин В. Новгородские гусли и гудки (опыт комплексного исследования) // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода.— Москва, 1982.— С. 295—322.

[23] Jażdżewski K. Najstarsze zachowane gęśle słowiańskie // Z otchłani wieków (Poznań).— 1950.— Zesz. 1—2.— S. 13—18.

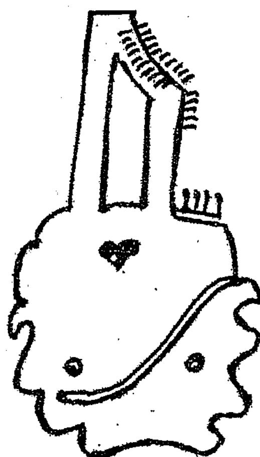
[24] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России.— Т. 1.— С. 185, изобр. 4.

Вражає незвичне, асиметричне розташування струн і кріплення частини з них на верхній деці, що нагадує кріплення приструнків на бандурі (Іл. 4).

Отже, цей інструмент можна вважати перехідним типом, у якому форма і звуковидобування, притаманні псалтире- (гусле-) подібним інструментам, починають „зрощуватися" з грифними лютнеподібними інструментами.



4. Пісневець. *XVI ст.*



5. Поліфант. *XVI ст.*

Процес гібридизації лютнеподібних інструментів з іншими типами у другій половині XVI — на початку XVII ст. набирає нових форм, що викликане втіленням нових звукоідеалів музики доби бароко. Так, в Англії Деніел Фарант створив поліфант (поліфон) — лютнеподібний інструмент-гібрид з короткими мелодичними струнами, що кріпились на деці зліва (Іл. 5). Загальна кількість струн сягала 37 (за іншими свідченнями — 41). Поліфант об'єднував риси лютні, арфи і торбана. Описи розмірів цього інструмента невідомі.

Ірина ЗІНЬКІВ

СТОРІНКИ ЛЬВІВСЬКОЇ ШОПЕНІАНИ. АВТОГРАФИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ

У 2000 р. світова громадськість відзначала 190-річчя від народження відомого польського піаніста і композитора Фридерика Шопена (1810—1849). Шопенова творчість певною мірою пов'язана з музичною культурою Львова, відомого давніми мистецькими традиціями.

Не маємо докладних відомостей, чи довелось побувати Ф. Шопену у Львові. Мабуть, він багато чув про красу і культуру міста від свого вчителя Ю. Ельснера, який у 1792—1799 рр. працював капельмейстером Львівського драматичного театру і був ініціатором заснування Музичної академії.

Відомо, що 23 березня 1847 р. на одному з концертів Ф. Ліста у Львові прозвучали мазурки і „Музика до польських пісень" Ф. Шопена. Ймовірно, це було перше концертне виконання Шопенових творів у цьому древньому галицькому місті.

У скарбницю музичної культури Львова зробив цінний внесок учень Ф. Шопена Кароль Мікулі (1821—1897). Понад двадцять років він очолював консерваторію Галицького Музичного товариства і вів клас фортепіано. У Львові К. Мікулі відредагував на основі своїх занять з Ф. Шопеном зібрання його творів, що вийшли друком у Лейпцизі[1].

1910 р. з нагоди 100-річчя від народження Ф. Шопена у Львові проходили ювілейні концерти, а також відбувся з'їзд польських музикантів. В архіві піаністки З. Зетмайєр збереглися відомості про плани щодо відкриття пам'ятника Ф. Шопену[2]. *Були зібрані кошти з концертів, від окремих громадян і навіть виготовлено декілька проектів, але цей намір не здійснився.*

У 20—30-ті рр. XX ст. композиції Ф. Шопена були добре відомими не лише в середовищі польських музикантів Львова. До Шопенової спадщини зверталися й українські піаністи, серед яких Г. Левицька (у її репертуарі помітне місце займала соната оп. 35), Т. Шухевич, Р. Савицький, Л. Колесса. У сучасній львівській фортепіанній школі твори

---

[1] Про творчість К. Мікулі, зокрема, принципи його фортепіанної педагогіки і виконавства писала Т. Старух. Див.: Старух Т. М. Кароль Микули. Музыкальное исполнительство.— Москва, 1979.— Вып. 10.— С. 201—214.

[2] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 9 (о/н), л. 1, спр. 100.



Фридерик Шопен.

Невід художник. Гравер В. Лянге.
2 березня 1842 р.
В колекції К. Парнаса

Ф. Шопена відіграють значну роль у творчому доробку О. Криштальського, М. Крушельницької, К. Донченка, М. Угляр, Н. Грамотєєвої та інших.

У Львові на початку XX ст. було зібрано чи не найбільшу, після варшавської, колекцію документів, першодруків творів і мистецьких виробів, пов'язаних з іменем і творчістю Ф. Шопена. Це унікальне зібрання належало учениці К. Мікулі львів'янці Корнелії Парнас-Льовенґерц. У кімнатах свого будинку № 14 на вулиці Пекарській вона розмістила своєрідний музей Ф. Шопена. Приватна збірка К. Парнас, за спогадами очевидців, включала понад 700 експонатів. За словами К. Парнас, колекція була зібрана нею під час подорожей по Європі — більшість у Франції і Німеччині, деякі речі вона отримала від К. Мікулі[3].

Колекція К. Парнас включала ориґінальний альбом М. Водзінської з рукописами Ф. Шопена — один з трьох зошитів, які композитор подарував М. Водзінській. До колекціонерки альбом потрапив безпосередньо від Марії Косцельської-Орпішевської, яка доводилась племінницею М. Водзінській. Шопенів альбом К. Парнас уперше опублікувала з власною передмовою у Лейпциґу — у видавництві Брайткопфа і Гертеля 1900 р. Про зошити Ф. Шопена К. Парнас доповідала на з'їзді польських музикантів[4]. *У період між 1910—1930 рр. згаданий зошит Ф. Шопена був переданий до Варшавського Національного музею.*

Серед інших цінних документів колекції слід назвати листи Ф. Шопена, першодруки його творів, листи і твори близьких осіб. Збірка К. Парнас включала ориґінальні художні твори, а також копії відомих творів, присвячених Ф. Шопену і виконаних у живописі, графіці, скульптурі, фотографії.

6 червня 1939 р. колекція у кількості 408 експонатів передана її власницею Львівському музеєві ім. Яна III (тепер Львівський історичний музей), про що свідчить запис в інвентарній книзі дару К. Парнас „Шопеніана". Цей документ збережений до того часу і завдяки допомозі головного охоронця музею О. Перелигіної наданий для дослідницької роботи. Нотні видання у характерних коричневих обкладинках зі вказаними номерними знаками за власним каталогом К. Парнас і за інвентарною книгою дару перейшли до фонду Львівської музичної академії ім. М. Лисенка. Велика кількість примірників нот загинула, деякі з них упродовж тривалого часу Бібліотека музичної академії видавала у користування відвідувачам, що значно погіршило їх стан.

Окрім колекції К. Парнас, музейні та архівні фонди Львова включають шопенівські матеріали з різних джерел надходжень, але найбільше з приватних збірок.

Перша достатньо повна публікація про львівські шопенівські першоджерела належала польській досліднице З. Ліссі, якій була відомою колекція К. Парнас ще з передвоєнних років[5]. *З. Лісса працювала над*

[3] Parnas K. Wizyta w gabinecie szopenowskim, który wzbogaci zabytki muzealne Lwowa // Wiek Nowy.— 1936.— N 7.— S. 11.

[4] Parnas K. O kajetach Chopina // Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina (1810—1910) i pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie.— Lwów, 1912.

[5] Lissa Z. Nicht publizierte Lemberger Chopiniana // Annales Chopin.— Warszawa, 1960.— T. 5.— S. 225—236.

матеріалом у червні 1959 р., коли, за її словами, фонди музеїв та архівів Львова не були повністю інвентаризовані та каталогізовані, що значно утруднювало пошук. Окрім того, З. Ліссі була невідомою інвентарна книга дару К. Парнас, оскільки не знаходимо про це ніяких згадок у її роботі.

Останніми роками про львівські рукописи Ф. Шопена писали Н. Кривонос[6] *та О. Перелигіна*[7] *— працівники історичного музею.*

Сучасний стан вивчення фондів показав, що значна кількість експонатів львівської шопеніани, маючи історичну та наукову цінність, не потрапила свого часу в поле зору дослідника. На сьогодні з колекції К. Парнас та інших фондів Львова виявлено дев'ять одиниць оригіналів і рідкісних копій автографів Ф. Шопена, близько 60 екземплярів цінних нотних першодруків його творів: оригінальні художні роботи та репродукції (близько 110 одиниць), присвячені Ф. Шопену, мають різну художню та історичну цінність і потребують ретельного дослідження. Більшість експонатів зберігається у Львівському історичному музеї, нотні видання — у фонді Львівської музичної академії та у нотному відділі ЛНБ НАН України, окремі роботи є у Львівській картинній галереї.

У пропонованій статті автор обмежує рамки дослідження усієї сукупности матеріалів і намагається подати найбільш повну і точну інформацію щодо рукописів Ф. Шопена, автографів його друзів та сучасників, представлених львівськими музейними та архівними фондами.

Серед унікальних документів-автографів Ф. Шопена, збережених відділом рукописів Львівського історичного музею (далі — ЛІМ), слід назвати три: лист № 1 — Ф. Шопена до Ю. Фонтани, лист № 2 — Ф. Шопена до І. Крижановського з Лондона, лист № 3 — візитну картку з автографом Ф. Шопена до лікаря Френкля, першодрук Рондо оп. 1 (варшавське видання 1825 р.) із власноручними помітками Ф. Шопена.

Публікуємо також оригінали листів, оскільки у працях польських музикознавців, як і в перекладах епістолярної спадщини Ф. Шопена російською мовою, є деякі неточності. Правопис оригіналів повністю збережений. Переклади українською мовою належать авторові цих рядків.

У відділі рукописів ЛІМ зберігається перше видання Рондо оп. 1 з власноручними помітками Ф. Шопена (ЛІМ, рук. 173). Екземпляр належав до колекції К. Парнас. З Лісса висловлює припущення, що ноти перейшли до неї безпосередньо від К. Мікулі[8]. *Відомо, що упродовж 1844—1847 рр., коли К. Мікулі навчався у Ф. Шопена, у класі часто звучали шопенівські ранні опуси*[9]. *Викликає зацікавлення запис аплікатури компо-*

---

[6] Кривонос Н. Скарб світової культури // Жовтень.— 1973.— № 3; її ж. Друг Ф. Шопена // Львівсільмашівець.— 1960.— 8 березня.

[7] Перелигіна О. Метрономи часу, мелодії епох // Ленінська молодь.— 1989.— 10 січня; її ж. Письмо Шопена (в выставочных залах) // Львовская правда.— 1989.— 6 января; Perelygina O. Zrobiłem preludium cis-moll dla Schlesingera // Czerwony Sztandar.— 1989.— 8 lutego.

[8] Lissa Z. Nicht publizierte Lemberger Chopiniana.— S. 225—236.

[9] Mikuli K. Vorwort.— Fr. Chopinns' Pianoforte Werke revidiert und mit Fingersatz yersehen zum gröbten Theil nach des Autors Notirungen von Karl Mikuli.— Leipzig, 1879.

зитора, оскільки відомо, що в автографах Ф. Шопена рідко знаходимо аплікатурні позначення. У записі аплікатури Ф. Шопен рекомендує часте використання першого пальця обох рук, особливо в обертових рухах і у веденні мелодичних ліній. До виконавців композитор поставив вимогу плавного з'єднання звуків (legato), навіть віддалених значними інтервалами, за рахунок еластичности кисті руки і, на перший погляд, абсолютно незручної аплікатури (тт. 59—60). У тт. 41—45 Рондо Ф. Шопен виписав аплікатуру подвійних нот для лівої руки (від терції сі ♮ — ре по хроматизму вниз):

$$\frac{1}{4}\;\frac{3}{2}\;\frac{1}{4}\;\frac{1}{3}\;\frac{2}{4}\;\frac{1}{3}\;\frac{2}{4}\;\frac{1}{5}\;\frac{2}{3}\;\frac{1}{4}\;\frac{2}{3}\;\frac{2}{4}\;\frac{1}{5}\;\frac{2}{3}$$

Наводимо цей шопенівський запис з тих міркувань, що вказаної аплікатури, цінної для виконавців, не знаходимо у сучасних виданнях творів Ф. Шопена, зокрема в останньому виданні Інституту Ф. Шопена.

У відділі рукописів ЛІМ є також екземпляр Рондо оп. 1 в перекладі для двох фортепіано, який уперше надрукував Г. Сенервальд у Варшаві (ЛІМ, рук. 184) і котрий став основою варіанта цього твору у виданні повного зібрання творів Ф. Шопена за редакцією І. Падеревського, Й. Турчинського та Л. Бронарського.

У відділі рукописів музею зберігається також рукопис мазурки оп. 33, № 1 (рук. 177), який, за твердженням польських музикознавців[10], є копією Ю. Фонтани. У листах Ф. Шопена до свого друга, однодумця і піаніста знаходимо неодноразове прохання допомогти в переписуванні і редагуванні рукописів для видавництв. З часом почерк Ю. Фонтани набирає подібности до руки Ф. Шопена. Мазурка записана темним чорнилом на нотному папері форматом 23×30. Яким чином цей рукопис потрапив до колекції К. Парнас, залишається невідомим.

З колекції К. Парнас надійшов до нас також ряд цінних фотокопій автографів Ф. Шопена. Власноручний шопенівський запис відтворений на фотокопії етюду фа мінор оп. 25, № 2 (ЛІМ, рук. 181—183), написаного, як зазначено в рукописі, 1836 р. у Дрездені і присвяченого М. Водзінській. Твір означений композитором Agitato і подекуди в ньому виписані агогічні вказівки й аплікатура. Копія етюду зроблена з альбому М. Водзінської, який належав К. Парнас. На основі запису етюду в альбом М. Водзінської обґрунтоване першовидання твору фірмою Брайткопф і Гертель.

Атмосфера музичних салонів Парижа, у яких грав Ф. Шопен, гротескно передана ним на фотокопії власної карикатури (ЛІМ, рук. 187). На ній композитор зобразив себе так: однією ногою він стоїть на клавіатурі, а другою — на кріслі, зверху на голові Ф. Шопена рука кремезного чоловіка з бородою і чорними бакенбардами, який вигукує: „Бий Шопена!" Біля інструмента карикатурно зображена постать Ж. Санд.

У відділі фотографії ЛІМ містяться ще дві фотокопії автографів Ф. Шопена з колекції К. Парнас. На одній з них (ф. 4473) відтворений текст „Kurjera Szafarskiego" від 3 вересня 1824 р. Влітку 1824 р. Ф. Шопен перебував у сім'ї свого ліцейського товариша Д. Дзевановського у містечку Шафарня поблизу Варшави. Ф. Шопен надсилав рідним описи різ-

[10] Lissa Z. Nicht publizierte Lemberger Chopiniana.— S. 225—236.

них шафарських подій у вигляді гумористичної рукописної газети за зразком варшавської, у пародійній формі відтворював рубрики і розділи цього прототипу, стиль викладу написаного, опис внутрішніх і зовнішніх подій. Текст газети написаний гарним каліграфічним почерком у дві колонки на продовгуватих листках. Оригінал листа-газети є власністю Товариства Ф. Шопена у Варшаві.

Фотокопія листа Ф. Шопена до Ф. Водзінського від 18 липня 1834 р. складається з двох аркушів розмірами 21×16,8 і 21,3×16,3 (ф. 4484, 4485). Перша публікація листа належить М. Шульцу[11]*. З листа довідуємося, що Водзінські, сім'ю яких Ф. Шопен добре знав, запрошували його до Женеви і що Марія доклала до листа свого брата написані нею варіації, про які Ф. Шопен схвально відгукнувся.*

У Львові, як уже згадувалось, тривалий час працював учень і асистент Ф. Шопена К. Мікулі (похований на подвір'ї Вірменської церкви). К. Мікулі навчався у Ф. Шопена протягом трьох років у Парижі, докладно вів записи його уроків. Професор Варшавської консерваторії А. Міхаловський згадує зустріч з К. Мікулі у Львові 1885 р. і його рекомендації щодо виконання Шопенових творів як „найсильніше музичне враження"[12]*. Р. Кочальський, відомий польський піаніст, у статті „Як грав і вчив Кароль Мікулі" підкреслює найважливіші моменти, на які наголошував К. Мікулі в інтерпретації творів Ф. Шопена. Зокрема, він вказує: „Виконавець, який намагається прочитати шопенівський твір, повинен відійти від будь-яких віртуозницьких додатків, від гонитви за ефектом [...] від хворобливого сентименталізму в трактуванні кантилени і грати скромно, спокійно, з простотою; вживання педалі повинно бути ощадливим у найвищій мірі"*[13]*.*

Неоціненна заслуга К. Мікулі в культивуванні традицій Ф. Шопена у львівській піаністичній та композиторській школі: він виховав ряд цікавих музикантів, неодноразово сам виступав у концертах. К. Мікулі належать мазурки, балади, полонези, вальси, твори відомі і такі, які досі ще не вивчені. Композиторський доробок К. Мікулі певною мірою також зазнав впливу Ф. Шопена, особливо в ранній період. Серед документів відділу рукописів ЛІМ зберігається автограф К. Мікулі (рук. 169). Автограф належав старим фондам музею, вперше фрагмент рукопису опублікувала З. Лісса[14]*. Невелика за обсягом композиція записана в тональності мі мінор, означена темпом Lento і присвячена „Олімпії Яхімовській в Загайполлю". Твір розміщений на шести нотних п'ятилінійках, аркуш форматом 22,5×14,5, запис здійснено коричневим чорнилом, унизу підпис: „Leopol, 30 Sept[ember] [1]859". Лаконізм висловлювання, завершеність побудови, засоби компонування мимоволі викликають порівняння з прелюдом Ф. Шопена оп. 28, № 7.*

У фондах ЛІМ був ще один рукопис К. Мікулі (?, нім. мовою, обсягом 4 с.), переданий 1859 р. музеєм у дар Інституту Ф. Шопена[15]*.*
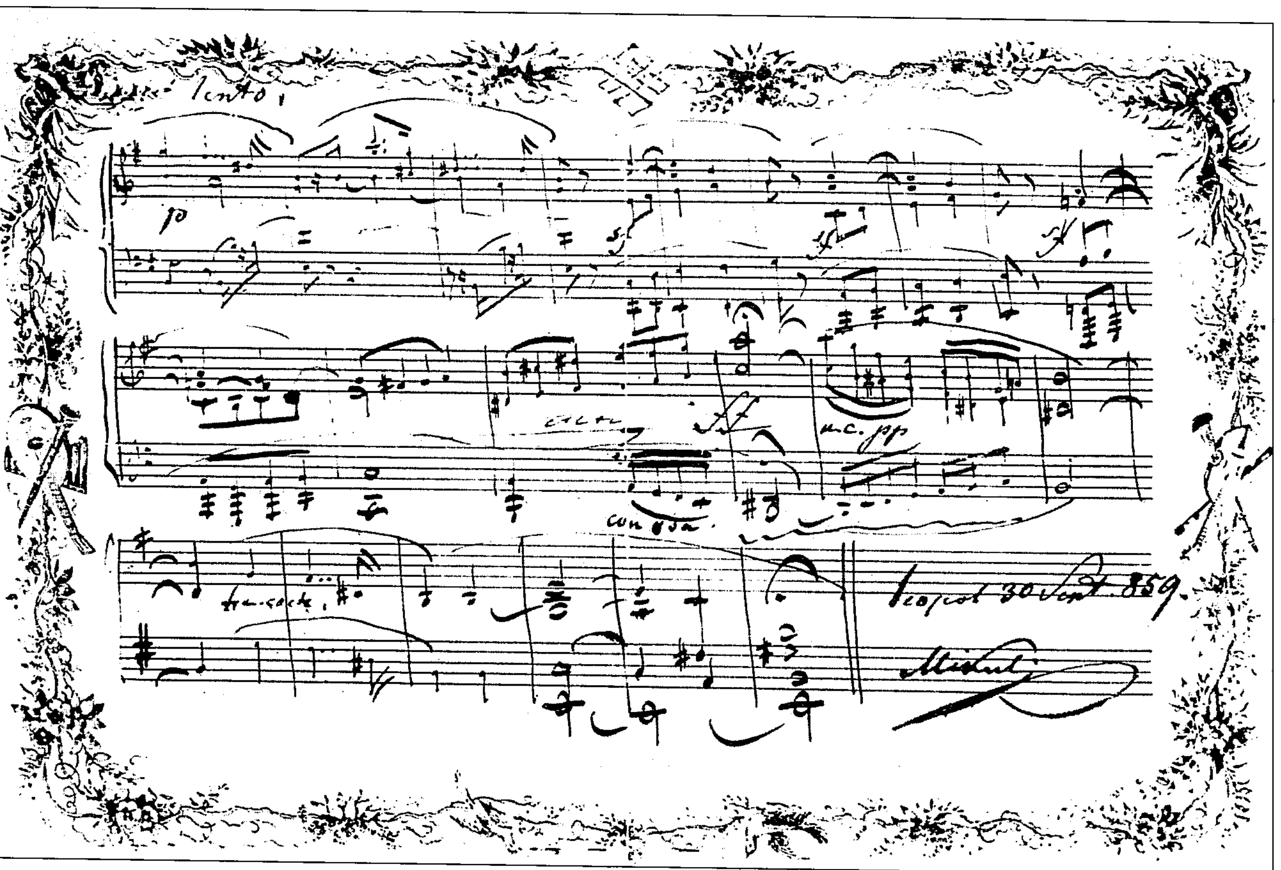
---

[11] Szuls M. A. Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne.— Poznań, 1873.

[12] Michałowski A. Jak grał F. Szopen? // Muzyka.— 1932.— N 7—9.

[13] Koczalski R. Jak grał i uczył Karol Mikuli // Там само.

[14] Див.: Lissa Z. Nicht publizierte Lemberger Chopiniana.

[15] Towarzystwo imienia Fryderyka Chopina. Katalog zbiorów. Rękopisy, druki, grafika, fotografie.— Warszawa, 1971.— S. 345.



Король Мікулі. Композиція. Львів, 30 вересня 1859 р.

У відділі рукописів ЛІМ зберігається невідомий до того часу лист скрипаля і композитора Кароля Ліпінського (1790—1861), якого Ф. Шопен добре знав. Лист входив до колекції К. Парнас, про що свідчить запис в інвентарній книзі дару за № 11. Лист написаний з Дрездена 21 березня 1841 р. до невідомого адресата німецькою мовою. Папір пожовклий, розірваний з одного боку, формат аркуша 20,5×26,5, запис темно-коричневим чорнилом (ЛІМ, рук. 174). У музичній літературі не вдалось відшукати будь-яких згадок про цей лист.

Важко зрозуміти з нерозбірливо записаного тексту зміст послання, з яким К. Ліпінський звертається до „високоповажного серця і друга". Не виключено, що лист міг бути написаний до Ф. Шопена, хоч від цієї версії застерігає мова листа — німецька.

З Ф. Шопеном К. Ліпінський познайомився 1829 р. у Варшаві, зустрічався з ним у Франкфурті перед приїздом у Париж. Їх пов'язувала міцна дружба. У Парижі Ф. Шопен доклав чимало зусиль для популяризації творчости К. Ліпінського, а також деякий час займався музикою з дочкою К. Ліпінського Наталею. К. Ліпінський назвав „мужем європейської слави" Ф. Шопена. У листі до нього від 26 серпня 1844 р. згадує про „дружбу, яка, незважаючи на час і відстань, завжди буде і повинна існувати між нами"[16].

Можливо, що лист міг бути адресований Ф. Лісту, оскільки згадується про „наступну зустріч", про спільні творчі плани, а в кінці листа є запис про „майбутні події" і підпис К. Ліпінського.

Як відомо, на початку грудня 1841 р. Ф. Ліст приїздив до Дрездена з концертами, виконуючи спільно з К. Ліпінським „Крейцерову" сонату Л. Бетовена.

Лист від 21 березня 1841 р. не єдиний львівський автограф К. Ліпінського. Зі Львовом було пов'язане майже все творче життя видатного скрипаля і композитора. Чотирирічною дитиною він приїхав до Львова, коли батько отримав запрошення до капели графа Адама Стаженського, у 1810—1811 рр. працював капельмейстером Львівського театру. У Львові відбувся перший виступ К. Ліпінського під час весняних львівських ярмарків. У цьому місті скрипаль неодноразово виступав з сольними і камерними концертами. В останні роки свого життя К. Ліпінський жив у Вирлові неподалік Львова. У відділі рукописів ЛНБ НАН України у фонді Томасика зберігся лист К. Ліпінського до А. Стаженського з Вирлова від 17 лютого 1859 р.[17]

У колекції автографів львівської шопеніани представлені три оригінальні роботи М. Водзінської (1819—1896), нареченої Ф. Шопена — акварель зі зображенням композитора (ЛІМ, Г-10102), музичний рукопис (ЛІМ, рук. 176) і фрагмент листа до Г. Бігеляйзена (ЛІМ, рук. 175). Ці експонати належали до збірки К. Парнас.

Марія Водзінська і Фридерик Шопен були знайомі з дитинства. Марія була досить обдарованою: писала вірші, знала кілька мов, звймалася музикою, живописом, добре знала літературу. На її художній хист вказує серія малюнків, які збереглися донині. Фотокопія одного з них — автопортрет у молодому віці є у відділі рукописів ЛІМ (рук. 185, 14×10,3).

---

[16] Шопен Ф. Письма / Общ. ред. А. Соловцова.— Москва, 1964.— С. 441.

[17] Григорьев В. Кароль Липинский.— Москва, 1977.— С. 69, 150.

Відома акварель зі зображенням Ф. Шопена намальована М. Водзінською у серпні 1836 р. під час спільного перебування в Марієнбаді. Акварель (24×20 у рамці) представляє Ф. Шопена, який сидить у кріслі, голова на три чверті повернена вліво, вираз обличчя спокійний. Поєднання контрастних кольорів — чорного (фрак і галстук Ф. Шопена), білого (сорочка) та червоного (обшивка крісла) підкреслює елеґантність і благородство, властиві натурі композитора. Існує дві авторські версії цього портрета Ф. Шопена. Одна з них входить до фондів Варшавського Національного музею.

За свідченням сучасників, М. Водзінська непогано співала, компонувала музичні твори. У листі Ф. Шопена до Ф. Водзінського від 18 липня 1834 р. маємо відомості, що Марія переслала Ф. Шопену власні варіації: „Твоя сестра була настільки люб'язною, що прислала мені свою композицію. Це мене невимовно втішило, і в той же вечір я імпровізував в одному з тутешніх салонів на чудову тему... Марині. Нехай [вальс Ф. Шопена.— О. Н.] принесе їй хоч би соту частину того задоволення, яке я отримав від її варіацій".*

У колекції К. Парнас зберігся вокальний твір М. Водзінської „Думка", датований 1882 р. (ЛІМ, рук. 176). Уперше його опублікувала З. Лісса[18]. Твір належав родині Орпішевських, звідки він перейшов до К. Парнас. Композиція записана в тональності фа мажор на двох нотних аркушах. Проста, деякою мірою наївна, мелодія викладена у тричастинній формі з нескладним фортепіанним супроводом.

Лист М. Водзінської з львівської колекції написаний польською мовою до професора Г. Бігеляйзена, недатований, обсягом 5—8 стор., формат 11,7×18,5, запис світло-коричневим чорнилом. Наводимо цей фраґмент листа під № 4 повністю, оскільки в роботі З. Лісси[19] є лише згадка про лист і копія його двох сторінок. Лист цікавий тим, що в ньому М. Водзінська торкається власних відносин з відомим поетом Ю. Словацьким, тому що, за словами Марії, вони хибно висвітлені у літературі.

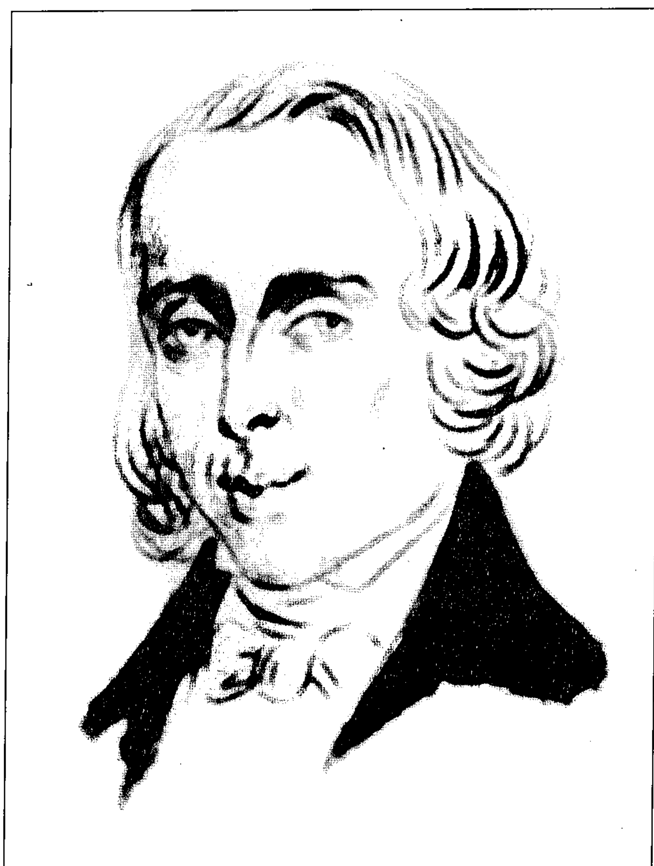
Значну роль у паризькому періоді життя і творчості Ф. Шопена відіграла французька письменниця Аврора Дюдеван, відома під псевдонімом Жорж Санд. В історії взаємин Ф. Шопена і Ж. Санд багато прекрасних і трагічних подій. Листи Ж. Санд до Ф. Шопена здебільшого знищені. У відділі графіки ЛІМ зберігається літографія А. Побуди з портретним зображенням Ж. Санд і факсиміле підпису „Salut et amitite, George" (ЛІМ, Г-10104, 14,5×23,1).

Кому адресовані слова дружби і приязні Ж. Санд, залишається невідомим. Ця літографія, як і інші зі зображенням Ж. Санд,— з колекції К. Парнас. Погруддя відомої французької письменниці відтворене на літографії Е. Лассаля (ЛІМ, Г-100096, 8,7×15,1). Авторство решти літографій (Г-10005, Г-10097—10098) невідоме. Слід додати, що літографія (Г-10098, 8×11,1) виготовлена на основі портрета Ж. Санд невідомого художника, який зобразив письменницю у молодому віці з книжкою у руках.

* На основі цієї теми створено блискучий вальс оп. 18, який Ф. Шопен переслав М. Водзінській з автографом на обкладинці.

[18] Lissa Z. Nicht publizierte Lemberger Chopiniana.

[19] Там само.



Фридерик Шопен.

Невід. художник.
Перша половина XIX ст.
Із фондів Львівського історичного музею

У серпні 1849 р. з огляду на важкий стан здоров'я Ф. Шопена у Париж приїхала його сестра Людвіка Єнджеєвич. Її приїзд ніби додав нових сил хворому композиторові. Проте надалі справи були невтішними. Залишилось повідомлення про смерть Ф. Шопена від 30 жовтня 1849 р. до лікаря Френкля, адресоване Людвікою (ЛІМ, рук. 180, фр. мовою, з колекції К. Парнас).

Підсумовуючи наше дослідження, варто наголосити, що одне з найбільших зібрань шопеніани в Україні, експонати колекції К. Парнас та інших приватних збірок становлять мистецький та науковий фонд Львова. До складу зібрання входять твори зарубіжних та вітчизняних майстрів.

Інтерес до маловідомих і невідомих архівних матеріалів особливо гострий у наш час, коли з позицій сьогодення осмислюємо сторінки минулого рідного краю. Матеріали львівської шопеніани потребують вивчення і вагомої історичної оцінки мистецтвознавців. Ідеться передовсім про майже і навіть цілком не досліджені на сьогодні колишні львівські збірки, серед яких, наприклад, Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка, ряд приватних зібрань. Крім того, окремі експонати колекції шопеніани, особливо скульптурні, перебувають у вкрай незадовільних умовах — в непристосованому для зберігання приміщенні, що викликає тривогу стосовно їх подальшої долі.

Композиції Ф. Шопена завжди становили і надалі викликають незгасаюче зацікавлення слухачів та виконавців його музики в усьому світі. Тому кожний віднайдений експонат певним чином дає змогу не лише пролити світло на життя і творчість видатного композитора, атмосферу його оточення, але й доповнити історію розвитку шопенознавства.

Маємо надію, що ці унікальні речі, з такою любов'ю зібрані їх попередніми власниками і подаровані місту Львову, будуть дбайливо вивчені і збережені на пам'ять нащадкам.

Оксана НИКОЛИН

ДОДАТОК

№ 1

Лист Ф. Шопена до Ю. Фонтани[1]

*[Nohant, La Chatre, I. Oct. 1841]**
Monsieur Jules Fontana[2]
-a Paris
5, Rue Tronchet

Moje kochanie. Wczoraj we czwartek stanąłem tutaj.— Zrobiłem preludium cis moll[3] dla Schlesingera[4]. Krótkie tak jak chciał.— Ponieważ to ma wyść na nowy rok tak jak i Mechettego Beethoven — więc jeszcze nieod-

* Лист без дати. Замість неї подаємо поштовий штемпель, який зберігся.

dawaj mojego Poloneza Leonowi (chociaż już go przepisałes),— bo ja ci posłe jutro list do Mechettiego[5] w którym mu wyłoże — że jeżeli to chce krótkiego, więc zamiast owego mazurka, co żądał — (który już stary), dam mu do owego Albumu ten dzisiajszy prelud. Który dobrze modulowany mogę smiało posłać[6].— Niech mi da za niego 300 (nieprawda?) i par dessele marche niech sobie weźmie mazurka ale niech go w Albumie nie drukuie!

Trupenas[7] (to jest Masset) jeżeli ci będzie robił trudności ani grosza nie odstąp — i powiedz mu że może wszystkiego drukować niechce (Czego by nie chciał to bym drożej utworu sprzedał) — Powiedź mu że to 600 z Londynem, i że daleko ważniejsze manuscripta jak tamte przeszłe! — To co się tycze mnie.— Teraz: Znajdziesz w szufladzie od biórka na prawo u dolu* pakiet zaadresowany M-me Sand zapeczętowany — w miejscu gdzie kassa zwykle. Ten pakiet ceratą opakuj, opieczętuj i przysli dyliżansem pod adresem M-me Sand — adres obszyj szpagatem bo tak się odrywa od ceraty — tak mnie prosie G. Sand.

— Wiem że do końca zrobisz. Kluczyk zdaie mie się że drugi jest w szafie zwierciadlannej na półce w góry obok pędzla do golenia — Jeżeli niema każ slusażowi otworzyć.— Kocham ci po staremu Jasia usciskaj

pisz słowo.

CH

Czwartek 5-ta

Otwieram list żeby ci napisać żeby ten pakiet czyli pugillares obwinać w desczotki — albo w pudełko — albo jak myslisz — tyle nie zamokł — nie rozdarł się i niezaginął.

ЛІМ, від. рукописів, № 170. Автограф.

Переклад

[поштовий штемпель]

Сенйорові Юліану Фонтані в Париж

5, вулиця Тронхе

Мій коханий. Учора, в четвер, приїхав сюди.— Написав прелюдію до дієз мінор для Шлезінґера. Коротку, так як він хотів.— Оскільки вона повинна вийти до Нового року, так як і Бетовен у Мехетті — ще не віддавай мого Полонеза Леонові (хоча вже його переписав) — тому що я тобі надішлю завтра лист до Мехетті, в якому напишу, що якщо хоче короткий [твір.— *О. Н.*], то замість мазурки, що чекав — (яка вже давня), надішлю йому до Альбому цю сьогоднішню прелюдію. В прелюдії добре зроблені модуляції, можу сміливо послати.— Нехай мені виплатить за твір 300 [франків.— *О. Н.*] (неправда?) і par desses le marche** візьме собі мазурку, але нехай її в Альбомі не друкує!

Трупена (тобто Массе) якщо тобі буде створювати труднощі, ані гроша не відступи і скажи йому що, можливо, всього друкувати не буде

* Тут у листі Ф. Шопен подає малюнок стола.
** На додаток (фр.).

(Чого б не хотів, то я б дорожче твору продав) — Скажи йому, що то 600 [франків.— *О. Н.*], включаючи Лондон, і що це набагато важливіші рукописи, як ті минулі! — То все, що стосується мене.— Тепер: Знайдеш в ящику бюро направо внизу загорнутий пакет на адресу Ж. Санд — у тому місці, де завжди каса. Той пакет загорни в клейонку, опечатай і вишли диліжансом на адресу Жорж Санд — адресу обший шпагатом, бо інакше відірветься від клейонки — так мене просить Ж. Санд.

— Знаю, що зробиш усе чудово. Здається мені, що другий ключик є в дзеркальній шафі на верхній полиці, біля пензля для гоління.— Якщо немає, скажи слюсареві, щоб відчинив. Люблю тебе по-старому. Обніми Яся

напиши.

Ш

Четвер 5-та

Відкриваю лист, щоб тобі написати, аби той пакет чи сумку покласти між дощечок — або в коробку — або як вирішиш — лише щоб не замокнув, не подерся і не пропав.

№ 2

Лист Ф. Шопена до І. Крижановського[8]

Niech Ci Pan Bóg dopomaga w twojej pracy
Chopin
Londyn 5 lipca 1848.

ЛІМ, від. рукописів, № 172. Автограф.

Переклад

Нехай Тобі Пан Бог допомагає у твоїй праці.

Шопен

Лондон, 5 липня 1848.

Примітка: На автографі, крім вказівки за каталогом К. Парнас 2/ CH 1 інвентарного номера музею, є такий запис: „Ta kartka dana, jako autograf, przez Chopina, Ignacemu Krzyżanowskiemu, kompozytorowi[9], w czasie jego podróży artystycznej; otrzymałem ją od Krzyżanowskiego. A. Poliński“[10].

Ця картка передана Шопеном Ігнатієві Крижановському, композиторові, під час його артистичної подорожі; отримав її від Крижановського. О. Полінський.

№ 3

Лист Ф. Шопена до лікаря Френкля[11]
*(на візитній картці)**

juni 1849 r. D-oru Franklu[12]

przyszła paczka z Warszawy, maią mi ją odesłać jutro rano z Entrepoż

Dimanche
Chaillot

ЛІМ, від. рукописів, № 171. Автограф.

червень 1849 р. Лікареві Френклю

надійшла пачка з Варшави, повинні мені її відіслати завтра зранку з Ентрепо.

Неділя
Шайо

№ 4

Лист М. Водзінської до Г. Бігеляйзена

Zbyt pochlebne wyrazy Pańskie o moim wpływie na twórczość Słowackiego, odepsać musze.—

Ci co o mnie dotąd pisali, dają [dole u? — *O. H.*] własnej fantazyi, utworzyli z Maryi W. jakiś prełyczny obraz który przy swietle prawdy pewnie zblednie.

Niektóre daty są tu potrzebne. Urodziłam się 1819 r. Zatem w epoce naszej znajomości ze Słowackim, to jest w 1834 i kilka mieliśmy 35-go, miałam lat 15 a tak byłam jeszcze obarczoną lekcyami że nie miałam czasu zastanawiać się nad życiem, tym bardzej jakikolwiek wpływ wywierać. Nie domyslałam się nawet żeby Słowacki był mną zajęty — jak to później stwierdzono.

Opuścił Genewe na pare miesiący przed naszym wyjazdem — przy pożegnaniu mówił wprawdzie o żalu i tęsknocie.—

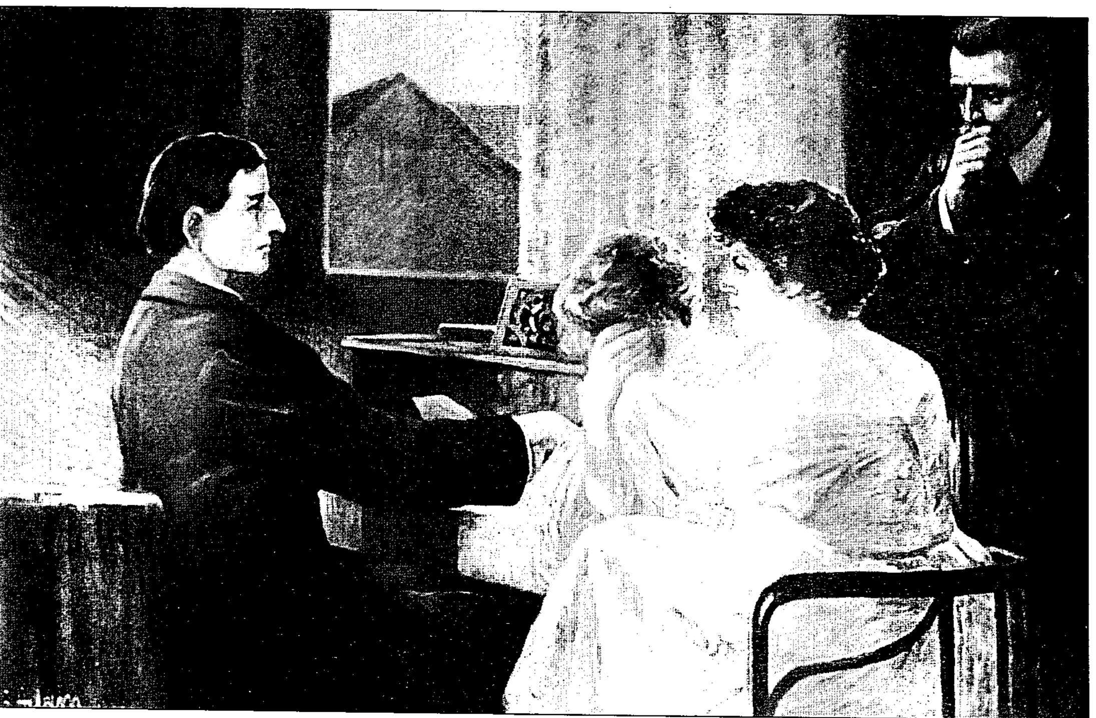
Powiadano mi potem, iż wyjechał dla tego że Eglantyna Patty, późniejsza hrabina de Louppe, była o mnie zazdrosna.

Bardzo mnie to zdziwiło, bo ja nigdy ładną nie byłam, a Eglantyna piękna i rozumna — była oczywiście jego Opatrznością.—

W owym czasie Słowacki jeszcze nie był sławnym. Drukowane owczem były dopiero pierwsze 3 tomy Kordyan[13], które jakikolwiek zawierają niektóre piękne ustępy, wiele niżej jednak stoją od jego późniejszych dzieł.—

Wyznać nawet musze — że nam się wydawał troche smiesznym i zarozumiałym, że chciał się mierzyć z Mickiewiczem.— Jeden tylko mój brat Antoni bronił go mówiąc: „Wy się później dowiecie, a on już dziś czuje że będzie wielkim poetą“.

* На візитці вказана паризька адреса Ф. Шопена: Place d'Orleans, rue S. Lazare 34.



Імпровізація Фридерика Шопена. Художник С. Адам. 1912 р.

Jedyna pamiątka jaką posiadam, jest wiersz, który nie znam czy był kiedy gdzie drukowany, jeżeli nie może Panu będzie miły.

Jest to improwizacja.—

W salonie mojej Matki zbliżała się niemal codziennie Polonia,—

po największej części należała do emigracyi.

Czas naszego powrotu do kraju zbliżał się —

więc rozstanie się z tymi dobremi i przyjasnemi osobami —

na zawsze.—

Jednego wieczoru, mając mały album z luźnemi listkami — rozdawałam je prosząc aby mi co napisano — jedną taką kartką podałam Słowackiemu, on się zamyslił, potem wrócił do drugiego pokoju, gdzie stało biurko mojej Matki. Widzieliśmy gwarra dalej w salonie, jak chodził przez kilka chwil, potem wsiadł i pisał. Gdy wrócił i wiersz przeczytał, wszyscy byli zachwyceni.

Maria Orpiszewska[14].

ЛІМ, від. рукописів, № 175. Автограф.

Переклад

Надто догідливі слова Пана про мій вплив на творчість Словацького, повинна відписати.—

Ті, які про мене до того часу писали, даючи волю особистій фантазії, утворили з Марії В. якийсь гідний образ, що у світлі правди напевно зблідне.

Потрібні тут деякі дати. Я народилася 1819 р. В часі нашого знайомства зі Словацьким — в 1834 р. і кілька зустрічей в 35-му — мала 15 років, а оскільки відвідувала лекції — не мала часу замислитися над життям, тим більше виявляти який-небудь вплив. Не додумалася навіть, щоб Словацький був мною захоплений — як про це пізніше твердили.

Покинув Женеву на пару місяців перед нашим виїздом — при прощанні говорив про свій жаль і сум.—

Говорили потім, що поїхав, оскільки Еглантина Патті, пізніше графиня де Луппе, заздрила мені.

Дуже мене це здивувало, оскільки я ніколи не була гарною, а Еглантина красива і розумна — звичайно була його [Словацького.— *О. Н.*] спасителем.—

У той час Словацький ще не був відомим. Були надруковані перші три томи „Кордіан", які хоч мають деякі гарні фраґменти, стоять набагато нижче від його пізніших творів.—

Повинна навіть визнати, що нам видавався дещо смішним і зарозумілим, навіть хотів змагатися з Міцкевичем.— Один лише мій брат Антон оборонив його, говорячи: „Ви про нього пізніше дізнаєтеся, а він уже сьогодні чує, що буде великим поетом".

Єдина пам'ятка, якою володію,— вірш, не знаю чи був він де-небудь надрукований, можливо, Пану буде милий.

То є імпровізація.—

В салоні моєї матері зустрічалась щоденно Полонія,—

яка належала до еміґрації.

Близький час нашого повернення на Батьківщину —

отже, розлука з тими добрими і приязними особами —

назавжди.—

Одного вечора, маючи малий альбом з окремими листками, роздавала їх, просячи, щоб мені щось написали,— одну таку картку подала Словацькому, він задумався, потім зайшов до іншої кімнати, де стояв стіл моєї матері. Бачили, розмовляючи далі в салоні, як ходив кілька хвиль, потім сів і писав. Коли повернувся і прочитав вірш, усі були в захопленні.

Марія Орпішевська.

ПРИМІТКИ

1. Лист Ф. Шопена до Ю. Фонтани написаний на папері з ініціалами Ж. Санд. Пожовклий, надірваний з правого боку, аркуш форматом 13,5×20,5 складений удвоє. Перша згадка про цей лист уміщена у виданні Ф. Гьозіка (див.: Hoesick F. Korespondencja F. Chopina.— Warszawa, 1912.— T. 11). У коментарі Я. Мікети до видання кореспонденції Ф. Шопена Б. Сидовим (див.: Sydow B. Korespondencja F. Chopina.— Warszawa, 1955.— Т. 2) відзначається, що лист був у власності Я. Лільпо у Варшаві. З. Лісса, добре знаючи колекцію К. Парнас, стверджує, що лист був завжди у власності К. Парнас (див.: Lissa Z. Nicht publizierte Lemberger Chopiniana // Annales Chopin.— Warszawa, 1960.— Т. 5).

2. Фонтана Юліан — приятель Ф. Шопена, який безпосередньо вів переговори з видавцями, переписував твори композитора, видав після його смерти ряд Шопенових творів.

3. У листі мова торкається прелюдії оп. 45, присвяченої російській княгині Єлизаветі Чернишовій.

4. Шлезінґер Моріс Адольф (помер у 1871 р.) — відомий паризький видавець музичної літератури.

5. Мехетті П'єтро — віденський видавець, опублікував ряд творів Ф. Шопена.

6. П. Мехетті виконав це замовлення Ф. Шопена. Цікаво відзначити, що екземпляр першого видання П. Мехетті з колекції К. Парнас міститься у Бібліотеці Львівської музичної академії ім. М. Лисенка (фонд консерваторії, № 4228).

7. Трупена Ежен (1799—1850) — паризький видавець музичних творів.

8. З. Ліссі належить перша публікація автографа Ф. Шопена до І. Крижановського (див.: Lissa Z. Nicht publizierte Lemberger Chopiniana). Викликає сумнів дата автографа, вказана З. Ліссою,— 6 липня. При детальному огляді листа можна стверджувати, що написане число 5. Така ж дата вказана і в інвентарній книзі дару К. Парнас — 5 липня. Вибляклий від часу листок форматом 12×10,2 складений удвоє.

9. Крижановський Ігнатій (1826—1905), до якого адресований цей лист, був піаністом, композитором і педагогом, далеким родичем матері Ф. Шопена. 1843 р. у Кракові Ф. Ліст слухав його гру і схвально відгукнувся про неї. Ф. Шопен добе знав цього піаніста і порадив йому поїхати з концертами до Лондона. Виступи І. Крижановського у Лондоні пройшли успішно. Як відомо, у той же час на початку липня концертував у Лондоні і Ф. Шопен з П. Віардо.

10. Полінський О. (1845—1916) — польський історик музики. Правдоподібно, до колекції К. Парнас автограф потрапив від О. Полінського.

11. Маловідомим до того часу в радянському шопенознавстві є автограф Ф. Шопена на візитній картці до лікаря Френкля. Про цю візитку вперше згадує Л. Бінентал, опублікувала З. Лісса. Запис на візитці стосується останнього року життя Ф. Шопена в Шайо, передмісті Парижа. Рядки записані темним чорнилом на невеликому (8,8×5,4) цупкому папері.

12. Лікар Френкль опікувався важкохворим Шопеном в останні роки його життя.

13. Драма „Кордіан" Ю. Словацького (1809—1849) написана поетом у юнацькі роки.

14. На думку І. Белзи, образ М. Водзінської увічнений у творах Ю. Словацького, зокрема, у поемі „В Швейцарії" та кількох віршах (див.: Bełza I. Fryderyk Franciszek Chopin.— Warszawa, 1969.— S. 282).

ЛИСТИ ІВАНА КИПРІЯНА

„Багато у нас було і є тих „змарнованих талантів", які серед умов нашого життя стали тільки „тихими працьовниками" на поли музичнім; але потомність мусить з пієтизмом та вдячністю зібрати і заховати усі й найдрібніші плоди їх духа, твори хоч як скромні, але писані кровію серця, з вірою в їх красу, добро і стійність своєї роботи"[1]. *До чималої когорти зазначених С. Людкевичем „змарнілих талантів" XIX ст., які внаслідок різних причин не змогли отримати професійної музичної освіти, але чимало спричинилися до праці на музично-освітянській ниві, належить Іван Кипріян (1856—1924) — священик, композитор та диригент.*

Життєва і творча доля Івана Кипріяна нині малодосліджена[2]. *Висвячений у сан 1883 р., протягом 1883—1884 рр. він працював асистентом у Добромилі, а з 1884 по 1888 р.— адміністратором у Шум'ячі Турківського повіту. З 1888 р. до кінця життя І. Кипріян був парохом у Немирові Рава-Руського повіту*[3]. *На початку XX ст. працював польовим душпастирем УГА, а відтак був засланий у Сибір, де й помер мученицькою смертю. Останнє й було причиною того, що за радянського часу ім'я І. Кипріяна замовчувалося, а його музична спадщина не вивчалася. Лише упродовж останніх років з ініціативи та стараннями стриєчного внука о. Івана Кипріяна — знаного нині народного художника України, лауреата Державної премії імені Т. Шевченка, головного художника драматичного театру імені М. Заньковецької у Львові Мирона Кипріяна активізувалися пошук та дослідження його спадщини. Тож публікація епістолярію І. Кипріяна, котрий висвітлює факти його біографії та творчу працю, становить безсумнівну цінність.*

Хронологічно перший лист І. Кипріяна до А. Вахнянина від 20 березня 1884 р. дає причинок до характеристики А. Вахнянина як музич-

---

[1] Людкевич С. Віктор Матюк // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Львів, 1999.— Т. I.— С. 284.

[2] Біографічні відомості про І. Кипріяна див.: Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1993.— Т. CCXXVI.— С. 407; Доманська Г. Згадаймо світлу пам'ять отця Івана Кипріяна // Патріярхат.— Львів, 1999.— Ч. 2.— С. 17—19.

[3] Блажейовський Д. Історичний шематизм перемиської єпархії з включенням апостольської адміністрації Лемківщини (1828—1939).— Львів, 1995.— С. 731.

ного теоретика. І. Кипріян, готуючи до друку укладений ним „Учебник початкових відомостей музики і співу", здійснив переклад музичної термінології і радиться з А. Вахняниним стосовно його точности. Цей переклад був чи не першою спробою взагалі подати музичну термінологію українською мовою, а тому не позбавлений деяких хиб. Зокрема, І. Кипріян тлумачить термінологію не загальновживаною літературною мовою того часу, а вводить в обіг іноді малозрозумілі слова діалектного вжитку (форшлаг — „задраска", бемоль — „обнижник" і т. ін.), намагається також подібним чином витлумачити здавна вкорінені у музичній практиці терміни — „кальки" (пауза — „мовчанка", тактова риска — „межилінія", фермата — „дуга" та ін.).

Процес праці над перекладом музичної термінології українською мовою, а також над виданням „Учебника..." висвітлює другий з поданих листів — від 6 серпня 1884 р. Його автограф зберігся у фонді І. Франка відділу рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка. У каталогах відділу рукописів та довідкових виданнях[4] лист помилково фіксується як адресований Іванові Франку. Але у листі І. Кипріян згадує І. Франка як сторонню особу („поспитайте в тім взгляді також п. Франка...") — тож І. Франко не може бути його адресатом. Як вказує лист, А. Вахнянин не відповів на прохання І. Кипріяна і не допоміг йому з коректурою термінології. „Учебник..." з'явився друком у 1885 р. з авторською присвятою А. Вахнянину, і лист певною мірою мотивує таку присвяту. У коротенькій рецензії, опублікованій у газеті „Діло"[5], А. Вахнянин серед заслуг праці зазначає те, що Іван Кипріян „перший відважився зложити номенклятуру музичну".

Третій лист І. Кипріяна, датований 5 лютого 1888 р., стосується роботи І. Кипріяна над укладанням церковних співаників для народних шкіл. Працюючи над їх упорядкуванням, він звернувся за порадою до А. Вахнянина. У листі дивує намір І. Кипріяна навіть зректися авторського права на пророблену колосальну працю на користь А. Вахнянина в ім'я того, щоб „марка" останнього засвідчила професійний рівень роботи. „Я далекий від того,— пише І. Кипріян,— щоб свою працю перехваляти, а навіть боюся і прирівняти з Вашою працею. Ваша праця не до порівнаня мусить бути знаменита. Мені ходить о тоє, щоби співаник (єсли вже має бути який) був повний. Тому будьте так добрі і доповніть Ваш „співаник" моєю працею. Я радо відступаю Вам свою працю, бо мені на гадці тілько добро для народа". Однак А. Вахнянин з такої пропозиції не скористав: 1889 р. він видав власний „Співаник для шкіл середніх", укладення якого спеціальним „Відписом" від 11 червня 1888 р. доручила йому Крайова Шкільна Рада[6].

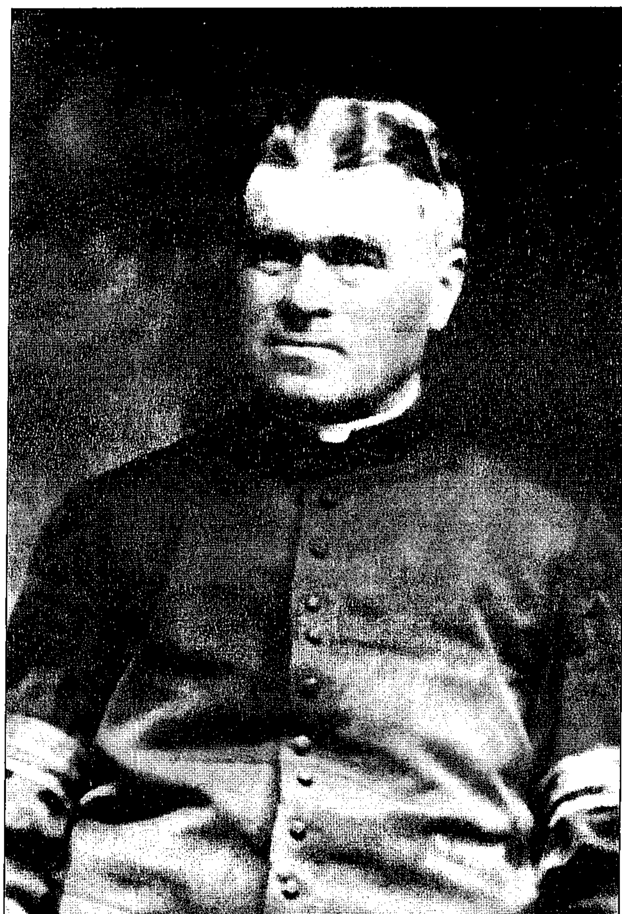
Наступний лист від 6 лютого 1891 р. зберігся серед архіву А. Вахнянина. Як вказують звернення і зміст листа, адресатом його є Руський Виборчий комітет. Лист розкриває один з недосліджених моментів взаємин між І. Кипріяном та А. Вахняниним, показуючи, як під час виборів 1891 р. до віденського парламенту І. Кипріян організував підтрим-

---

[4] Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури.— К., 1999.— С. 452.

[5] Діло.— 1885.— Ч. 16.

[6] Автограф „Відпису" польською мовою зберігається у: Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 818, оп. 1, спр. 27, арк. 65.



Іван Кипріян.
Тернопіль, 17 червня 1919 р.

ку кандидатури А. Вахнянина на посла. Але відомо, що того року А. Вахнянин не став послом.

Автограф останнього листа (чи, точніше, записки) ласкаво надав для публікації Мирон Кипріян. Встановити, про розповсюдження якої книжечки йдеться, наразі не вдалося.

Деякі з пропонованих листів (№ 1, 3) уже публікувалися[7] *і тут передруковуються з метою повного охоплення відомого нині епістолярію І. Кипріяна. Решта листів публікуються вперше. Тексти подаємо без скорочень і змін, дотримуючись оригінальної лексики автора. Всі підкреслення в текстах листів — авторські. Слова, які не вдалося відчитати, замінені позначкою [нрзб]. Редакторські втручання у тексти листів мінімальні. Розшифрування скорочень подаємо в тексті у квадратних дужках. Правопис музичних термінів та їх значення звірено з виданням: „Terminorum musicae index septem linguis redactus“ Akademiai kiado Budapest (Barenreiter; Kassel; Basel; Tours; London, 1978).*

Вважаємо приємним обов'язком висловити подяку науковому працівникові Інституту літератури ім. Т. Шевченка Аллі Дибі та Миронові Кипріяну за допомогу у пошуку та відчитанні автографів листів.

Яким ГОРАК

ДОДАТОК

№ 1

До Анатоля Вахнянина

Добромиль, 20/3 1884 [р.]

Не від нині ношуся з гадкою заслати до Вас велику просьбу, та якось годі було єї Вам об'явити. Скрайня хвиля приперла мене. Я відложив велику мені вроджену стидливість і ось пишу. Просьба моя обертаєся коло музикальних справ. На першім місци коло „Учебника“[1]. Сей учебник показував я Високоповажаному ще в семнищі, будучи на третім року; в 1883 р. загадав єго печатю видати, однак вельми боявся і боюся, чи не уложив я єго зле. А ту потреба якого учебника музики вічно лізе мені в очі і не дає супокою — заєдно шепче: видавай тай видавай! Нині остаточно рішився дати єго вже печатати, але ж обава за єго стійність кладе мені перепони з дня на день. Бажав-бим, щоб єго хто переглянув і свої уваги поробив. Таким чином, бодай в части зменьшиться моя обава. Но хто ж

[7] Горак Я. Листи Івана Кипріяна та Порфирія Бажанського до Анатоля Вахнянина // Musica Galiciana.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 185—195.

єго добре перегляне? Сам Високоповажаний відмовлять моїй просьбі, так подвоїться моя обава. Найважнішою річою до критики була б термінологія. З неї можу дещо наперед подати [нрзб.] іменно:

Note — нота
Notenliniensystem — нотоноска (?)
Zwischenraum — межилінія
Nobenlinie — добавочниця
Schüssel — ключ
Violinschlüssel — ключ скрипковий
Bass-schlüssel — ключ басовий
Versetzungszeichen — переносники
Erhölungszeihen — підвишник
Erniedrigungszeihen — обнижник
Widerrufungszeihen — відказник (звільняч)
Fondauer — протяжность (тона)
Gettung der noten — стійність ноти
Punkt einer note — точка продовжниця
Binderreichen — каблук
Takt — такт
Pause — павза, мовчанка
Tempo — темпо (міра часу)
Fermate — дуга
Synkope — синкопа, пересічка
Stupe — ступень. Первиця, вториця, третиця, четвертиця, п'ятниця, семиця, осьмиця, дев'ятниця, десятниця
Interval — проміжка
Tonleiter — ступенниця
Tongeschlech — наклоненя
Verzierung — прикраси музикальні
Vorschlag — задраска (?) від задраснути
Doppelschlag — двураска (двуразка?)
Triller — треля
Legato (legaturo) — зв'язно (зв'язність, зв'язник)
Staccato — уривочно (уривочність)
Arpeggio — переломно (переломність, переломник)
Wiederholingschechen — повторник
Dreiklag — тройзвін
Vorhalt — придержка
Vorausnahme — випередка
Orgelpunkt — органний пункт
Duichgangsnoten — перехідниці
Consonanz — любозвучність (любозвучний)
Dissonanz — дразливість (дразливий)
Vorbereitung — підготовка
Auflasung — розбірка[2]

Надіюся, що мій лист найде прихильність у Високоповажаного, а бодай не діткне єго така відповідь, якою наділив мене свого часу зарозумілий В. Матюк, пишучи, що „ледо хто уміє рукою махати, та троха ноти читати, зараз береся співом занимати!"[3]

Тепер працюю над співанничком церковним для молодежи шкільної[4]. Гадаю його злагодити на подобіє „Spiewniczk-a Siedleck-ого" т[о] є[сть] співи набожні і молитвенник укупі. В тім згляді удав-ємся до деяких людей, щоб набожні пісні рушили, або й цілком нові складали. Я сим співанничком (виходит-мися) опораю до кінця сего року.

А співанничка світських пісень для шкіл не здалобся? Страх, як наші школи пообсипали співанниками польськими, то Siedleck-ого, то Чубского, то інших! Мені аж стидно, коли який учитель поспитає мене за руським співанником. Бійтеся Бога! Може Високоповажаний мають на мисли, що так просив-бим і мене приняти до боку, а ні! — то буду просити о ласкаву поміч. Я і в том взгляді не дармую. От Вам кілька пісеньок з мого збірничка до перегляду[5].

Я разом з о[тцем] Підляшецким[6], II пропов[ідником] руской катедри в Перем[ишлі], намовили-сьмо властителя печаті п[ана] Piontkewicz-а (в Перем[ишлі]), щоб спровадив черенки нотні. На сю ціль дали-сьмо єму гроші, за що він зобов'язався нам печатати по приступних цінах.

Глубоке поважанє.

Іван Кипріян
гр[еко]-к[атолицький] сотрудник пароха
в Добромили.

При нагоді буду просити Високоповажаного подати експедиції часописи „Діло" від мене запитаня, чому то і мені не прислали „Питаня о читальнях" і „Питаня о братствах церковних".

І[ван] К[ипріян].

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 42—43. Автограф, чорне чорнило. На другому аркуші з правого краю сторінки вище середини напис зверху вниз: „Іосифа Вахнянина" (дружина А. Вахнянина). Опубл.: Горак Я. Листи Івана Кипріяна та Порфирія Бажанського до Анатоля Вахнянина // Musica Galiciana.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 187—189.

№ 2

До невстановленого адресата

Шум'яч, дня 6/8 1884 [р.]

Поважаний Пане!

Не від нині ношуся із мислею видати який-такий учебник музики. Перед роком оголосив я навіть в „Ділі" свій замір і просив о передплату, однак печатанье учебника сего стягнув-єм до сеї пори в тій ціли, щоб хто попереднійший від мене порвався до сего діла, а я зо своїм пішов-бим назад. До сеї пори ніхто щось подібного не вчинив, тому я свій замисл осущаю, щоб хоч в части залатати діру на поли нашої музики. Дотепер печатаєся вже четвертий лист мого учебника.

Не в одній річи, особливо зглядом руської термінології музичної, удавав я і до фахових наших людей, між іншими і до пана Вахнянина. Деякі з тих, по більшій части не музикальні удостоїли мене своєю відповідію; пан Вахнянин — ані словечка, себ-то я занизький для єго високого таланту музичного. Най так буде. Я хиба си нагадав при сім, що з великої хмари малий дощ, або ніякий. Тепер ще на остаток удамся до Вас о пораду, а іменно, чи не найшло-бися у Вас якого вираження на німецьке Vorschlag, Doppelschlag, або Grupetto, Triller? Я на Vorschlag уковав вираженьє „задраска" з глагола, уживаного в жовківськім і сокальським [повіті] „драскути" т[о] є[сть] щось легенько зачепити, що дуже, після моєї гадки, надобиться до музики на вираз vorschlag, позаяк сей вираз означає голосом легенько зачепити побічний тон. Doppelschlag заступаю виразом „двуразка", doppelvorschlag — „двойна задраска", а Triller — „треля". Чехи на vorschlag мають вираз „podrazka", на Doppelvorschlag — prodrazka drojita, doppelschlag (grupetto) — drojrazka, triller — trylek. Будьте так добрі і поспитайтеся в тім взгляді також п[ана] Франка і удостойте мене ласкавою відповідею.

Поважанє.

Іван Кипріян, завідатор капеланський.
Шум'яч, п[ошта] Турка.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, від. рукописів, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1603, арк. 66. Автограф, чорне чорнило.

№ 3

До Анатоля Вахнянина

Шум'яч, дня 5 лютого 1888 [р.]

Високоповажаний Пане Професор!

З часописі „Діло" довідався я, що Ви уложили „Співаник церковний для шкіл народних", котрий обнімає самі співи літургічні (число 11) і кілька пісень набожних на більші свята в році[7]. Честь Вам і слава за Ваш труд!

Ся оповістка в „Ділі" спонукала мене до Вас написати пару слів. Я уложив также подібний „Співаник набожний" для молодежи шкільної[8], апробований вже нашою консисторією в Перемишлі в дні 16 жовтня 1885 року ч[исло] 3187, а що не міг я його печатати, то для браку накладника, за яким я надармо глядів. Тілько мій співаник єсть много обширніший, бо обнімає співи церковні (в два голоси: сопран і альт, деякі в три — контральт) із всіх богослуженій церковних, іменно:

А. З Вечерні

а) Блажен муж

б) Самогласні, 8 гласів

в) Світе тихий
г) а) Прокімени дневни
б) Прокімени постні
д) Нині отпущаєщи
Б. Із повечерниці великої
С нами Бог... (два напіви)
В. а) З утрені
1) Тропарі (8)
2) Полієлей
3) На ріках вавілонських
4) Ангельський собор
5) Пісць Пр[есвятої] Богородиці „Величить душа моя Господа"
6) Славословіє велике
б) З утренні в Св[яту] Неділю пасхи
1) Христос воскресе
2) Канон пасці ([нрзб.], два Ангел вопіяше)
3) Плотію уснув
4) Три: Христос воскресе
Г. З Літургії
I. Співи перед літургією (4):
а) Благослови душе моя Господа
б) Вси язици восплещите
в) Вийди, Ієрею
г) Царю небесний (в три голоси).
II. Слава Єдинородний: всіх три
III. Пісць трисвята
а) Святий Боже: всіх три
б) Єлици
в) Кресту Твоєму: всіх два
IV. Аллілуйя: всіх чотири, одно в три голоси
V. Пісць херувимска, всіх 9
VI. Пісць серафимска (Свят) — всіх три
VII. Тебе поєм — три
VIII. Достойно — честнійшую (4)
IX. Отче наш (6)
X. Хваліте (2)
XI. Да ісполнятся (4)
XII. Буди ім'я Господнє (3)
XIII. Співи по св[ятій] Літургії (5):
а) Непроходимая врата
б) Архангельський глас
в) Что тя наречем
г) Под Твою милость
д) Надежда и предсидательство (в три гол[оси]) Бортнянського
Д. Пісні благальні
а) О спасительная жертва
б) Святий Боже (суплікація)
в) Спаси люди твоя Господи
Є. Акафіст на 7 напівов співати

Ж. Многая літа
З. Гимн австрійський

Дотіль єсть I часть мого „Співаника набожного“. Друга часть обнімає „пісні набожні“, зачавши від коляд. Розумієся, коляди очищені народною бесідою, а прочі пісні мають бути новоуложені до того запрошеними людьми. Матеріял до II части збираю.

Я далекий від того, щоби свою працю перехваляти, а навіть боюся і прирівняти з Вашою працею. Ваша праця не до порівнаня мусить бути знаменита. Мені ходить о тоє, щоби співаник (єсли вже має бути який) був повний. Тому будьте так добрі і доповніть Ваш „Співаник“ моєю працею[9]. Я радо Вам відступаю свою працю, бо мені на гадці тілько добро для народа.

Я хотів тими часами післати свій „Співаник“ Товариству „Просвіта“ даром, щоби они випечатали і чистий дохід призначили на „Дім Просвіти“ з салею театральною.

Працюю і над „Співаником“ з пісоньками світскими[10]. Позбирав матеріалу до 200 кавалків, а ще позапрошував людей до укладованя пісеньок. Випуск 1 мого співаника вже готов. Зачинаєся пісоньками о трьох тонах (мотив брав до них з пісень колисальних) аж до 6 тонів. Вправді маємо „Співаник“ о[тця] Матюка[11], однак скажу правду, що він з педагогічного взгляду єсть схиблений. То біда у нас, що нема критики, а рецензенти звичайно хвалять, а тим шкодять ділу, бо автор не може пізнати хиб.

Се суть мої мислі, які воскликала звістка про Ваш „Співаник“. Єсли отже зволите мою пропозицію приняти, то прошу ласкаво відповідь, а я служу.

Достодовжне поважаня Іван Кипрі[ян]
в Шум'ячи, почтой Турка, коло Карова

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 44—45. Автограф, чорне чорнило. Опубл.: Горак Я. Листи Івана Кипріяна та Порфирія Бажанського до Анатоля Вахнянина // Musica Galiciana.— Львів, 2001.— Т. VI.— С. 189—191.

№ 4

[До Руського Виборчого Комітету]

Немирів, 6/2 1891 [р.]

Світлий Комітете!

Відповідно до поручення Світлого Комітета відніс я зараз до В[исоко]-п[оважаних] оо. Івана Гавришкевича[12] і прочих отців виражених в тім порученю, а дня 4 лютого був-єм в Раві, однак не видів-емся з о[тцем] Гавришкевичем, іно з о[тцем] Віктором Мазикевичом[13], до котрого пару днів тому назад писав-єм взглядом виборів.

О[тець] Вік[тор] Мазикевич говорив мені, що споминав о[тцю] І. Гавришкевичу о виборах і представляв, щоби о[тець] І. Гавришкевич зложив

ширший комітет виборчий на Равськім повіті. О[тець] І. Гавришкевич відповів о[тцю] Вік[тору] Мазикевичови досить стереотипно, що „они ставлять кандидатуру Василя Ковальського“[14]. Додав дальше: „були у мене священики і ми врадили голосовати за Васильом Ковальським; більше нічо не роблю“. О[тець] В. Мазикевич освідчив, що він у І. Гавришкевича не був і не знає, чи були які священики у о[тця] І. Гавришкевича. Видко, що тут „Русска Рада“ для о[тця] І. Гавришкевича має власть!

Я думаю, що пан Н. Вахнянин має за собою цілу Сокальщину, а в Равщині і Жовківщині може вибореся по половині виборців. Най-но тілько пан Н. Вахнянин потрудиться представитися народови на зборах предвиборчих, виголосить бесіду кандидатску, а не одно можна буде зробити[15].

Я скликую людей з судового повіта Немирівського на день 12 н[ового] с[тилю] лютого до Немирова, чи б пан Н. Вахнянин на сей день не зволив приїхати до Немирова; переїздка така по повіті може мати вплив, тим більший, що Василя Ковальського ніхто не бачив, а знає єго тілько, що за него голосовав.

Доконьче і то зараз зволить Комітет віднестися до В[исоко]п[оважаного] о[тця] Віктора Мазикевича, пароха в Денисках почта Угнів, і просити чи поручити, щоби він занявся виборами особливо в судовім повіті угнівськім і в Равськім, поки о[тець] І. Гавришкевич мандаторським способом хоче все трактовати. І пан Н. Вахнянин зволить ласкаво листовно віднестися до о[тця] Віктора Мазикевича, прецінь, прецінь В[іктор] М[азикевич] єсть колега пана Н. Вахн[янина].

В разі, єсли і о[тець] В. Мазикевич не схоче взяти справи виборчої в свої руки, то я скликую до Рави людей Равщини і то здається на 13 лютого.

Дня 5 лютого, будучи в Раві, загостив я до пана старости, і довідався дещо о ситуації. Пан староста повів мені, що немає ще ніяких сказівок взглядом нових виборів, заявив дальше, що був би за кандидатурою пана Нат[аля] Вахнянина. Сказав дальше, що стара партія ставить кандидатуру Василя Ковальського.

В Раві довідав-ємся, що тут заміряє ще кандидовати тутешній нотар Курилович, о котрім говорять, що він Русин, але його руськість досить мало знана.

Вкінци прошу мені найскорше дещо написати о тім, як стоять справи о кандидатурі пана Нат[аля] Вахнянина.

Доручене письмо прошу передати „Ділу“ до оголошеня.

Завтра їду в Равщину перевідоватися о виборах, і чей би ся дало зложити на судовий Равскій повіт який комітет.

6/2 Поважаня.
Іван Кипріян
парох.

ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 46—47. Автограф, чорне чорнило.

№ 5

До Івана Косоноцького[16]

[орієнтовно 1893 р.]

С[лава] І[сусу] Х[ристу].
Ваша Всечесность!

Покликуючись на поручене В[исоко] Пр[еподобної] Єп[ископської] Консисторії в Перемишлі з 15/5 1893 ч[исло] 3311 (Вісник, VIII) осмілююся переслати Вашій Церкві ту книжочку з умильною просьбою о ласкаву покупку як в ціні 2 зр. 30 кр. на дохід церкви в Немирові.

З поважанєм
І. Кипріян
парох

Особистий архів Мирона Кипріяна. Автограф, синє чорнило.

ПРИМІТКИ

1. Йдеться про „Учебник початкових відомостей музики і співу", який вийшов друком 1885 р. у друкарні С. Піонткевича у Перемишлі.

2. З цього великого термінологічного переліку подаємо значення німецьких термінів, порівнюючи їх з перекладами І. Кипріяна. Нотоноска — нотний стан (термін цей пишеться німецькою Noten und Linien system). Підвишник — знак підвищення (дієз), понижник — знак пониження (бемоль). Точка продовжниця (тепер уживається термін punktirien — додавати крапку біля ноти) — крапка біля ноти, що продовжує її тривалість удвічі. Первиця, вториця і т. д.— це, очевидно, назви інтервалів. Проміжка — інтервал, ступенниця — гама, звукоряд. Прикраси музикальні — мелізми, задраска — форшлаг, повторник — знак повтору, тройзвін — тризвук, придержка — затримання (вид неакордових звуків), випередка — переднімання (російське „предъем"), двураска — групето.

3. Звідки наводиться цитата В. Матюка — встановити не вдалося. Щоб об'єктивніше висвітлити суть непорозуміння між І. Кипріяном та В. Матюком, наводимо уривок листа В. Матюка до О. Партицького, автограф якого зберігається у ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника, від. рукописів, ф. 154 (Омелян Партицький), спр. 54, арк. 1—2. Лист в автографі недатований, проте з подій, про які йдеться, і з огляду листів І. Кипріяна можемо датувати його 1884—1885 рр. „Обов'язком почитую собі уважним,— пише В. Матюк у цьому листі,— зробити попереджене Редакції „Зорі", аби уникала великих славословій для теоретичного гермафродита музикального о. Кипріяна, так як се діло єсть нічим іншим як перетлумаченьєм німецького подобного діла. Окромне, дороге, бо німецьке таке саме мож за 20 кр[он] получити, а вирази як лад, наклоненіє, мовчанка і т. п. тілько збаламутять початкуючого. Вирази як скаля, павзи, ноти і вся вирази музичнії прийняв цілий світ музикальний, а ми не можем також от сего отклонитись і починати розвій музики теоретичной новаціями непотребними і єго тим спиняти. Всюди появилися такії пуристи, однак раз пріяте до нині утримуєся. Надто виданьє сего діла єсть получене з малим шкандалом. Бо о. Кипріян, зібравши трохи передплатників, взяв на випечатаньє сего діла фонд зложений крилошанами львівськими на закупно молитвословів руських для дівчат за Сяном від бувшого катехита о. Підляшецкого під тим условієм, що чистий дохід призначений буде на побільшення сего фонду — се гроші, взяті враз з % до року, будуть зложені і до сих пор недодержав слова. Новий катехита єсть тепер в колізії, бо ані фонду, ані проценту. Як не виразив [нрзб.] о. Кипріян сего, що чистий дохід призначив на побільшення сего важного фонду і еще зачув-єм хоче з доходу

видавати співаник для шкіл. „Діло“ сильно в тім разі скомпроментувалось, а чесний той, хто тую блягу до відомости подав. Уважаю, що би так поважну газету „Зорю“ подібне не стріло. Заявляю при сей способности глубоке почитаньє. Ваш Віктор Матюк“.

4. Що це за збірник, чи був виданий і як називався — невідомо.

5. Ноти пісень разом з листом не збереглися.

6. Підляшецький (за іншими джерелами, Подляшецький) Іван (1859—1928) — священик, висвячений 1886 р., у 1886—1887 рр. працював асистентом в Орове на Дрогобиччині, в 1887—1889 рр.— адміністратором на тому ж місці, а від 1889 р. до кінця життя був парохом у Кобилянці-Волоській на Яворівщині.

7. „Співаник церковний для шкіл народних“ А. Вахнянина опублікований 1888 р. Замітку про його появу в газеті „Діло“ віднайти не вдалося, зате відомі замітки про його опублікування у львівських журналах „Батьківщина“ (1888.— № 5) та „Школьна часопись“ (1889.— № 7).

8. Збірник І. Кипріяна „Співи набожні для ужитку молодежи на сопран і альт“ був опублікований ще 1882 р. у Перемишлі у двох випусках: до першого увійшло дев'ять творів, до другого — вісім.

9. Праця І. Кипріяна до праці А. Вахнянина долучена не була.

10. Про існування такого співаника не відомо.

11. Йдеться про „Руський співаник для шкіл середніх“, уложений В. Матюком, який надрукований у Лейпциґу в 1885—1886 рр. з доповненням під заголовком „Малий катехиз музики“. У газеті „Діло“ (1886.— № 49) А. Вахнянин опублікував рецензію на це видання.

12. Гавришкевич Іван (1827—1907) — священик, висвячений 1852 р. Протягом 1852—1855 рр. працював асистентом, 1855—1856 рр.— адміністратором, 1855—1907 рр.— парохом у Кам'янці-Лісовій Рава-Руського повіту. Крім того, упродовж 1869—1873 рр. був адміністратором Потелицького деканату, а від 1873 до 1907 р.— деканом того ж деканату (див.: Блажейовський Д. Історичний шематизм...— С. 652).

13. Мазикевич Віктор (1840—1910) — священик, висвячений 1866 р. Брав діяльну участь у підтримці кандидатури А. Вахнянина на виборах послом до парламенту. Серед архіву А. Вахнянина зберігся лист В. Мазикевича до А. Вахнянина (ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 32, арк. 90) у виборчих справах. Протягом 1867—1869 рр. був адміністратором у Линсько-Белзецю, від 1869 до 1873 р.— знову ж адміністратором у Тенетисках Рава-Руського повіту, а відтак від 1873 до 1910 р.— у Денисках (див.: Блажейовський Д. Історичний шематизм...— С. 766).

14. Ковальський Василь (1826—1911) — громадський діяч, суддя у Перемишлі, згодом посол до сейму і парламенту, радник Найвищого Суду у Відні, публіцист, перший перекладач „Вісника державних законів“.

15. У 1891 р. кандидатуру А. Вахнянина висували до парламенту по округу Жовква—Сокаль—Рава та на виборах, що відбулися 2 березня 1891 р., його кандидатуру було провалено (див.: Батьківщина.— Львів, 1891.— Ч. 7).

16. Адресат листа поданий за вказівкою Мирона Кипріяна. Це Іван Косоноцький (1869 — рік смерти невідомий) — священик, приятель Івана Кипріяна. Висвячений 1894 р., протягом 1894—1899 рр. працював асистентом у Радимно Ярославського повіту, потім — у Заліській Волі того ж повіту (1899—1919), з 1919 р.— у Никловичах та Мостиськах, а з 1920 р.— декан Судововишнянського деканату (див.: Блажейовський Д. Історичний шематизм...— С. 709).

КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА РОМАНА САВИЦЬКОГО НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Ще в 1953 р. в Нью-Йорку провідний організатор нашого музичного життя висловив думку: „Коли пригадаємо з історії української музики, скільки наших сил і творів марно пропадало в морі різних займанщин наших земель (головно московської), коли усвідомимо, скільки талановитих працівників в ділянці української культури, а в цьому і музичної, знищив большевицький режим,— коли нагадаємо, як безкомпромісово паралізував наш музичний розвиток на західньо-українських землях польський режим, тоді стане нам ясним і самозрозумілим, що всі українські музичні творці, які тепер живуть, і всі музичні твори, що збереглися до сьогоднішнього дня, є чимось в роді безцінного скарбу. Його треба кожному з нас добре знати, його справжню вартість треба вповні усвідомити, її берегти і шанувати. Нашим завданням є це все довести до свідомости української молоді, на якої плечах будуть колись тяжіти сьогоднішні наші обов'язки супроти власної культури“.

Ця думка мого батька, піаніста і педагога Романа Савицького, нині актуальна вже в контексті приходу нового століття, його окремих вимог та нових можливостей. У цьому огляді простежимо композиторський професіоналізм — одну з безапеляційних умов сучасности — його творчу енергію, виявлену поза самим українством.

Зрозуміло, що в окремих складних питаннях престижу, слави чи популяризації творчости вирішальне слово мали виконавці, нотодруки, звукозаписи, масові засоби інформації і, врешті, література чужими мовами. Чим більше поширення цієї композиторської мови, тим більше можна говорити про її проникнення у головну течію світової музики.

Міжнародне визнання здобув ще київський композитор-теоретик Микола Ділецький (XVII ст.), зокрема, своєю працею „Граматика музикальна“, яка витримала кілька видань. Рівнем викладу робота М. Ділецького вплинула не лише на музичну освіту Росії, а й на подібні підручники XVIII ст. інших країн європейського Сходу.

Виразні музичні впливи України на Росію XVII—XVIII ст. згодом обґрунтовували у своїх працях музикознавці Б. Кудрик, З. Лисько та сучасні знавці М. Антонович, Л. Корній. Ця тема не нова, але донедавна небажана в самій Україні. Та про такі впливи писали навіть російські автори в англомовних виданнях. Це Павло Мілюков, а нещодавно Іван Ярофєєв у впливовій „The New Encyclopaedia Britannica“ (досі найповніше у виданні 1998 р.), англійський історик музики Альфред Сван та інші.

За численними матеріалами різними мовами, включно з новими російськими джерелами, величезний вплив на хорову музику Росії XIX ст. мав композитор-диригент Дмитро Бортнянський. Цей майстер поліфонії (багатоголосся) довів форму духовного хорового концерту до стрімких висот. Англійський музиколог Джоффрі Норріс писав у „Словнику Нового Ґрова“ (Лондон, 1980) про Д. Бортнянського як українського композитора. Великий музикант втішався пошаною й почестями від уряду імперії, ба навіть правом популяризувати або й забороняти (цензурувати) нові твори. Як мистецький керівник Придворної капели у Петербурзі Д. Бортнянський зміцнив її хористами з України і допровадив ансамбль до такої віртуозности, що 20 років після його смерти капела та її солісти — українські баси — приводили до „найбільшого ентузіазму“ великих композиторів Ф. Ліста, Р. Шумана та Г. Берліоза (див.: Growe G. A. Dictionary of Music and Musishen.— London, 1955.— Vol. 7.— P. 336—337).

Згаданий французький композитор Гектор Берліоз сам аранжував хорові твори Д. Бортнянського для своїх потреб. Він був настільки вражений, за його словами, „групуванням вокальних напластувань у творах Д. Бортнянського“, що присвятив йому окремі статті у часописі „Debats“ від 19 жовтня 1850 р. та у виданні „Soirees“. Побожні співи Д. Бортнянського знаходимо у співаниках протестантських церков, а його ім'я з усіх українських композиторів найбільш поширене у світових енциклопедіях музики. (Після Д. Бортнянського найчастіше в довідниках Заходу подибуємо М. Лисенка, Ф. Якименка, В. Барвінського.) З відомої „трійці“ — Березовський—Ведель—Бортнянський лише останній мав нормальне життя й кар'єру, з огляду на політичний клімат тих часів.

Після трьох велетнів настав відчутний спад у композиції, проте XIX ст. почало відбудову „великої руїни“ — України. Українсько-американський композитор і музикознавець Р. Придаткевич уважав пісню „Закувала та сива зозуля“ П. Ніщинського найкращою хоральною картиною того століття. Твір навіть вийшов друком в англомовній переробці під заголовком „Cossak Call“ (1939) за допомогою американського аранжувальника карпато-українського походження П. Ольховського у нью-йоркській фірмі Карла Фішера (Peter J. Wilhousky більш відомий як „батько“ американської версії „Щедрика“ М. Леонтовича).

М. Лисенко як засновник національної музичної школи завершував XIX ст. у патріотичному дусі, але й на професійних засадах. Його ключове значення для української музики можна б прирівняти до ролей композиторів М. Глинки у Росії, Б. Сметани в Чехії, Е.-Г. Ґріґа у Норвегії. І щойно з національних коренів, зміцнених та сформованих М. Лисенком, виросли його учні, імена яких стали всесвітньо відомими,— М. Леонтович, О. Кошиць та інші (див. дослідження Р. Савицького „Mykola Lysenko in Western Sources“, тобто „Микола Лисенко в джерелах Заходу“, видане у Кренфорді видавництвом „Ключі“). Важко переоцінити міжнародні успіхи капел О. Кошиця (1919—1926). Зініційоване урядом С. Петлюри турне представило Заходові вибрані народні пісні в обробці М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Ступницького, О. Кошиця, із сильним резонансом у столичних музичних колах та сотнями захоплених рецензій (див. щоденник О. Кошиця під заголовком „З піснею через світ“ / За ред. М. Головащенка.— К., 1998.— 326 с.).

Такі успіхи уможливив Захід. В Україні 1930-х років самобутнє мистецтво майже не мало шансів. При офіційних прокламаціях про „повноцінну“ українську музику за російськими зразками шлях до мистецької незалежности був закритий.

Проте й наперекір керівним гаслам про конечність російського проводу деякі наші композитори-педагоги демонстрували протилежне, навчаючи молодих росіян, які згодом ставали зірками на небосхилі світової музики. Згадаймо, що першим учителем С. Рахманінова був українець Олександр Рубець (1837—1913), а Федір Якименко (1876—1945) першим навчав Ігоря Стравінського. Київський композитор-педагог Володимир Пухальський (1848—1933) виховав віртуозів-піаністів О. Брайловського та Володимира Горовиця, який відчував свою належність до України, бо народився у Києві і навіть мав згодом у своїй резиденції в Нью-Йорку картину пензля Івана Труша. Зірки-скрипалі Д. Ойстрах, Н. Мільштайн теж формувалися в Україні заходами школи П. Столярського.

У лисенківську добу професіоналізм, виразно національний фокус спадщини М. Лисенка стали дороговказом для О. Кошиця, М. Леонтовича, Л. Ревуцького. Ця ідейно-творча „заанґажованість“ нового покоління вибухнула енергією молодого XX ст. на Батьківщині, що й заважило на тодішній „українізації“ та вивело тих самих творців музики на міжнародний рівень. Кошицеві обробки українських народних пісень так подобались Америці, що вийшли у 1930-х роках в англомовних переробках загальним тиражем 1 мільйон примірників у відомій фірмі „Вітмарк і син“ (Нью-Йорк).

А хоровий стиль М. Леонтовича, його „вокальна інструментація“ вражали як загалом публіку, так і найвибагливіших критиків Заходу. У 120-річчя народин композитора канадська радіомережа „CBC“ транслювала одногодинну програму найкращих записів його музики. Передача відбулась 17 грудня 1997 р. з участю диригента Володимира Климкова як коментатора англійською мовою, і на публічну вимогу її повторено роком пізніше.

Інструментальній творчості Левка Ревуцького притаманна звучність, ефективність окремих регістрів, якими композитор майстерно орудував. Його блискучі абстрактні прелюдії для фортепіано пропагували чільні піаністи від Тараса Микиші до Марії Крушельницької, яка і здійснила стереозапис усіх творів Л. Ревуцького для цього інструмента. З-поміж його оркестрових полотен виділяється Симфонія ч. 2, сповнена національного колориту, у стилі неоромантики та імпресіонізму. Цей один з найкращих зразків українського симфонізму виконували у 1953 р. Детройтський оркестр (найвідоміший у Північній Америці), а також оркестр Сакраменто, столиці Каліфорнії. Записи цієї симфонії звучали на радіостанціях Нью-Йорка, Філадельфії та ін.

Нагадаємо, однак, що Л. Ревуцький, як і Б. Лятошинський, був змушений переробляти, тобто спрощувати, власні оркестрові партитури, щоб „наблизити їх до мас“ і тим самим віддалити самих композиторів від Заходу, який уважався ідеологічно шкідливим для радянської дійсности. Це мусило бути для них, як і для інших тодішніх сміливців, за висловом О. Довженка, „справжньою психологічною травмою“.

У контрасті до Л. Ревуцького, який трансформував давню пісню у мистецькі форми XX ст., творив інший композитор-піаніст високого класу — Віктор Косенко. Він обстоював неокласичні позиції численними інструментальними формами, у яких плекав абстрактну творчість майже без народних інтонацій. Його фортепіанні опуси регулярно видавались без втручань влади та звучали у виконанні найкращих піаністів, у тому числі нашої сучасниці Юліани Осінчук (Аляска). Після недавнього її виступу у Вашинґтоні критик назвав В. Косенка „найбільшим відкриттям від часів Скрябіна" — композитора-новатора початку XX ст. В. Косенко мав також значні успіхи як піаніст. За реляціями композитора В. Грудина, В. Косенка змусили гастролювати по Сибіру в холодних залах. Там він важко застудився, довго боровся з недугою і помер у молодому віці.

Киянин Левко Колодуб плекає інструментальну музику з тонким відчуттям окремих регістрів та форм. У тому він дещо нагадує Л. Ревуцького, хоч сучасна симфонічна мова Л. Колодуба має подекуди „бартоківський" присмак угорського модерніста. Його оркестрова музика звучить на фестивалях Чикаґо, її передавало радіо „Нью-Йорк Таймс" разом із „Класичним тріо" натхненного В. Косенка.

Хоч постромантичні музичні течії позначились на ранній творчості галичан Антона Рудницького, Миколи Колесси, Зиновія Лисько і особливо Стефанії Туркевич-Лукіянович, щойно Борис Лятошинський у Києві став засновником модерної української музики за масштабом творчости і рішучим переходом на атоналізм (серіялізм) та експресіонізм — напрям, який замінив делікатний імпресіонізм із відповідником у світовому мистецтві. Не відкидаючи національне, Б. Лятошинський у численних творах піднявся на інтернаціональний рівень. З 1995 р. у міжнародних фірмах звукозапису вийшло понад десять компактних дисків із основними симфонічними творами цього музиканта-новатора під диригуванням Т. Кухаря, В. Балея, Є. Мравінського і зі супроводом високих оцінок критиків, які відкрили нового й енергійного оркестранта. Б. Лятошинський прийшов до слави ще на давніших „довгограючих" платівках радянської „Мелодії", проте його далекосяжні впливи на наступні покоління наявні в його учнях, які самі по собі виступили далеко за межі України. На початках кар'єри вони мали й вільніші руки до праці, ніж на батьківщині...

Такі імена, як Валентин Сильвестров чи Леонід Грабовський (Нью-Йорк), відомі з концертних програм та аудіозаписів багатьох країн. У середині 1960-х років обидва вони разом із В. Годзяцьким почали сміливо експериментувати, пробувати нові методи нотного запису та іншу інструментальну техніку. Ця „київська група" витримувала бої у Спілці композиторів, обстоюючи свої погляди та право творити. Згодом ними зацікавились такі впливові критики, як Гарольд Шонберг із „Нью-Йорк Таймс", прийшли визнання, нагороди, зокрема відзначення Фундації Кузевицького для В. Сильвестрова. Загальна музична думка на Заході ставила їхні твори на рівень видатних модерністів Польщі, Німеччини — так само як їхній учитель Б. Лятошинський мав визнання, подібне до слави К. Шимановського чи Б. Мартіну в їхніх країнах. Отже, Б. Лятошинський та його школа будували мости у світову музику — цю роботу розпочав Д. Бортнянський двома століттями раніше.

Міжнародного рівня сягнула творча сутність державницько-монументального Станіслава Людкевича та витонченого лірика Василя Барвінського. Обидва формувались на Заході. Як у спадщині М. Лисенка, так і у С. Людкевича відчувається ідеальне злиття програмної музики зі словом Т. Шевченка. Зате музичний аристократ В. Барвінський передає глибокий національний зміст вишуканими інструментальними формами Заходу. Особливого поширення у наш час набула музика Мирослава Скорика. Його фінезійність у класичних чи легких жанрах звучить від часів співпраці композитора з режисером С. Параджановим у створенні фільму „Тіні забутих предків". Такі ровесники М. Скорика, як Леся Дичко та Іван Карабиць, творять оригінальні синтези традиційного з модерним.

Широко відомі імена двох давніших композиторів промовляли в Україні та в Центральній Європі не так музикою, як їх науковою діяльністю. Етномузикознавець Філарет Колесса (учень композитора-монументаліста А. Брукнера), учасник міжнародних конгресів та конференцій, автор переломних праць про природу української народної музики, втішався пошаною спеціалістів-фольклористів Європи, включно із угорським дослідником та композитором Б. Бартоком. Цій впливовій постаті XX ст. Ф. Колесса постачав рідкісні збірники народної пісні, які й позначились на науковій діяльності Б. Бартока.

Знову ж українсько-австрійський композитор і музикознавець Євсевій Мандичевський діяв постійно у Відні. Там він викладав у Музичній академії та консерваторії. З його класу вийшли видатні диригенти Карл Бем, Джордж Зел і Карл Прогазка. Є. Мандичевський уклав перший каталог симфоній Й. Гайдна і впорядкував та видав зібрані твори Й.-С. Баха, Й. Гайдна, Ф. Шуберта і Й. Брамса, який був його близьким приятелем. Упродовж своєї кар'єри Є. Мандичевський отримав чимало нагород та почестей за науково-видавничу діяльність.

Від композиторів діаспори було б природно сподіватись продуктивних зв'язків із музичними колами Європи чи Америки. Та з перспективи десятиліть дійсність показала, що такі контакти й вхід у головну музичну течію західних країн не відбуваються автоматично, а це справа великої наполегливости, праці, таланту й щастя. Ніде правди діти, українська діаспора не мала таких особистостей, як Б. Лятошинський, В. Барвінський, Є. Станкович. Сама „еміграційна дійсність" дуже утруднювала успіхи у таких великих формах, як опера, балет, симфонія, концерт з оркестром, адже величезні кошти на їх втілення неможливо покрити з приватного сектора.

Та це не означає, що не діяли самобутні композитори, які міцно вросли у місцевий ґрунт свого поселення. Диригент Мирослав Антонович (Голландія) та Андрій Гнатишин (Австрія), кількаразово відзначені урядами цих країн, спромоглися на значний внесок у європейську музичну скарбницю. „Візантійський хор" М. Антоновича, увесь сформований із голландців, Капела бандуристів імені Т. Шевченка ознайомили Європу та Америку з репертуаром, у який увійшла творчість мистецьких керівників тих ансамблів. „Українську сюїту" А. Гнатишина виконували симфонічний оркестр Відня та аргентинський оркестр у Буенос-Айресі.

У Франції виявили себе оригінальні музикотворці — композитор камерної салонної музики Федір Якименко (брат Якова Степового) та багатогранний Мар'ян Кузан. Обидва добре відомі з французьких концертів, радіопрограм та телевізійних програм з Парижа.

Канадські музичні кола зазнали на собі впливу творчости Юрія Фіяли, світогляд якого сформувався також у Західній Європі. Автор численних (понад 200) творів симфонічного, камерного типу, інших інструментальних форм, Ю. Фіяла працював і для канадської радіостанції Сі-Бі-Сі. У Торонто працюють Зеновій Лавришин та Василь Сидоренко, піаністи і диригенти з канадською освітою. З. Лавришин — засновник Українсько-канадського оперного Товариства, автор симфонічних творів та музики для театру й кінофільмів; відзначений за свій внесок у фільм „Жнива розпачу", що був знятий у 1985 р. В. Сидоренко пише і для хору, і сольні пісні, працює у камерному жанрі та в ділянці дитячої оперети, виявляючи своєрідні власні риси сучасної гармоніки. Він також проявив себе як музикознавець, співпрацюючи з англомовною „Encyclopedia of Ukraine". Композитор і піаніст Любомир Мельник широковідомий із виступів у Канаді та Європі. Він уважається творцем „постійної" музики безперервного звучання, про яку читає лекції та робить записи для фірм багатьох країн. Його симфонічні, камерні та фортепіанні твори написані і на українські теми („Портрет Петлюри" та інші).

З 1940-х років в американських видавництвах часто публікувались музичні твори різних напрямів та стилів Антона Рудницького, Романа Придаткевича, Володимира Грудина, Івана Вовка (відомого під прізвищем Jascove) та інших.

Оркестрові партитури згаданого Р. Придаткевича брали до виконання відомі американські диригенти — Говард Генсен, Фредерик Феннелл та світоч Леопольд Стоковський. Останній представив Симфонію ч. 1 Р. Придаткевича під заголовком „Українське визволення", а Ф. Феннелл диригував Симфонією ч. 4 під назвою „Мазепа".

Сучасник Р. Придаткевича, довголітній керівник музичного життя Нью-Йорка Павло Печеніга-Углицький, родом із Харківщини, працював композитором, диригентом на радіостанції „Нешенел Бродкестінґ Ко" (NBC). Про його талант часто писали газети Нью-Йорка. У порівнянні з Р. Придаткевичем чи А. Рудницьким неоромантик П. Углицький більш консервативний, але його зручно оркестровані епічні полотна не раз засвідчували козацький героїзм у Карнеґі-Голл. Нью-йоркська Метрополітен-Опера збиралась виставити „Відьму" П. Углицького на козацьку тему, але здійснити цей задум перешкодила війна.

Споріднений з П. Углицьким не лише походженням, але й тематично-стилістичним переконанням симфоніст Микола Фоменко з Нью-Йорка — неоромантик, творчість якого позначена своєрідним українським імпресіонізмом. Його авторська платівка, створена під керівництвом Оксани Соколик, звучала на канадському та американському радіо, а музиколог Аристид Вирста демонстрував її студентам Сорбонського університету у Парижі у своїй серії лекцій про історію української музики наприкінці 1960-х років. Низку монографічних концертів, присвячених творчості М. Фоменка, підготував диригент-музико-

знавець Юрій Оранський з Філадельфії, у якого зберігається великий матеріал про життя цього композитора-піаніста.

Сучасний композитор та музикознавець Ігор Соневицький (Нью-Йорк, Гантер) успішно творить педагогічний репертуар і працює в більш репрезентованих жанрах включно з оперою та фортепіанним концертом. Композитор крокує з духом часу, але не поривае з минулим, демонструючи різнорідну творчу винахідливість. Його задушевна релігійна музика чи солоспіви на слова І. Франка мають сталих виконавців на чолі з басом Павлом Плішкою, солістом Метрополітен-Опери. У співпраці з дружиною Наталкою цей музиколог подарував нам у 1997 р. досі найбільш вичерпний „Словник українських композиторів“. Ця робота англійською мовою матиме переломне значення у розповсюдженні відомостей серед чужинців про велику і давню спадщину музикотворців України.

Помірковано модерні Ярополк Ласовський з Огайо та Юрій Олійник з Каліфорнії замолоду приїхали сюди з України, але освіту й власне творче обличчя набули вже в Америці. Як педагоги-активісти, вони мають американську аудиторію завдяки високим школам. Я. Ласовський працює над оркестровими формами, солоспівами на слова Б.-І. Антонича, І. Калинця та виступає диригентом симфонічних концертів. Ю. Олійник відомий у кількох жанрах, зокрема, у розробці нової форми Концерту для бандури з оркестром (написав три, які виконуються з участю американських оркестрів). Як композитор-піаніст і керівник американської спілки педагогів має чималі заслуги у популяризації української музики серед неукраїнців.

Після студій у Варшаві та в Колумбійському університеті у Нью-Йорку скристалізувався талант Дарії Семеген, композитора електронної музики та педагога у цій ділянці. Вона удостоїлась низки замовлень, нагород, почестей, і тепер її вважають найвидатнішим представником цього жанру, властивого добі електроніки і творчого звукозапису. Про Д. Семеген є чимало літератури англійською мовою.

Багатогранна діяльність та міжнародні впливи Вірка Балея зумовлені його довголітнім внеском як композитора, диригента, піаніста, музикознавця й музичного активіста. З 1960-х років він тісно співпрацює з авангардною „київською групою“ композиторів (відомих на Заході під назвою „Нові українці“), сприяє її розвиткові й допомагає музикантам встановити зв'язки із Заходом. Як диригент керує музичним життям Лас-Веґаса, Невади (виступи симфонічного оркестру тощо), де організував численні прем'єри композиторів-ровесників. У літературі Заходу вони, як і сам В. Балей, часто подані як українці. Творчість В. Балея як композитора-новатора та музикознавця постійно фіґурує у поточній літературі, наприклад, у рецензіях професійних американських журналів „Fanfare“, „American Record Guide“. Знову ж „The New Grove Dictionary of Opera“ (1922) та інші довідники містять докладні статті В. Балея про музику України. За особливі заслуги він кількаразово відзначений губернатором штату Невада та досі єдиний із музикантів діаспори удостоївся Державної премії України імені Т. Шевченка.

XX ст. дало особливий музичний шедевр, що його виконують американські ансамблі набагато частіше, ніж інші зразки нашої професіональної музики. Це феномен українського та американського Різдва —

„Щедрик" М. Леонтовича, прадавній народний мотив ще з поганських часів, у якому ластівка сповіщає господареві про його добре щастя. Цей скупенький мотив малої терції під руками майстра хорового плетіння стрімко злітає на вершини світового вокального мистецтва. Перше виконання цієї мініатюри для мішаного хору „а капела" відбулось у Києві 1916 р. під орудою О. Кошиця. Під час турне Української республіканської капели по Європі один французький хор, захопившись новим твором, вивчив та співав „Щедрика" по-французьки. Завдяки О. Кошицеві „Щедрик" прозвучав 1922 р. в Карнеґі-Голл (Нью-Йорк) та того ж року був увічнений на платівці американської компанії „Брансвик".

Справжнього, масового поширення твір набув у 1936 р., коли відома нью-йоркська фірма Карла Фішера опублікувала його в англомовному варіанті під назвою „Коляда дзвонів" („Carol of the Bells"), зберігаючи при цьому ориґінальну поліфонію М. Леонтовича. У першому та всіх наступних виданнях у фірмі К. Фішера відзначено український, різдвяний характер твору. Автором нового тексту був уже згадуваний видатний американський диригент та педагог Петро Ольховський, який керував музичним відділом публічних шкіл Нью-Йорка та деякий час працював асистентом диригента А. Тосканіні.

Після першого виконання твору американським гімназійним хором під керуванням П. Ольховського за нього взялись десятки професіональних хорів Америки, у тому числі ансамблі Роберта Шо, Роджера Вагнера, Артура Фідлера. Чим популярнішою ставала ця щедрівка, тим частіше з'являлись нові її обробки, переробки. Кожний чув у ній щось трохи інше й бажав прихилити гнучку мелодію якомога ближче до свого відчуття та розуміння. Виконували й записували „Коляду дзвонів" симфонічні оркестри, наприклад, Філадельфійський під диригентурою Ю. Орманді, Нью-йоркська філармонія (диригент Л. Бернштайн) та оркестри легкого жанру. Її виконували на телебаченні і на дисках популярні вокалісти-зірки Джулія Ендрюс, Кенні Роджерс, Джанні Метис. Щедрівка жила у різних комбінаціях дзвоників, органів, вокально-інструментальних ансамблів, електронних та комп'ютерних оформлень, включно з відомими „Moog Machine", „Mannheim Steamroller". Різдвяний компакт-диск останньої фірми (1988) розійшовся тиражем 5 мільйонів. Були й телевізійні реклами на шампанське та на картки „Голлмарк" — усі вони у боргу перед М. Леонтовичем.

У такій лавині комерціалізму траплялись дешеві або й гостродискусійні випуски. Але у цій музичній родючості є щось символічне, що перегукується з ориґінальним народним текстом, бо ж „Щедрик" у своєму вікодавньому плані — це гимн життю. Як свідчать підрахунки, від 1922 р. у прокаті було понад 250 звукозаписів (ориґінал М. Леонтовича та новіші оформлення). Друк першого варіанта П. Ольховського триває і його залюбки вивчають щораз нові хори американських та канадських шкіл. На швидких крилах малої ластівки наша пісня летить у світ...

Обсяг статті не дає можливости охопити чільних виконавців нашої музики, серед яких було чимало неукраїнських оркестрів, хорів, камерних ансамблів та солістів, а саме насвітлення композиторів може видатись дещо ідеалізованим: мовляв, самі лише успіхи. Та були музиканти, життєвий шлях яких був важким, навіть трагічним. Унаслідок

кінцевого катаклізму війни (1944—1945) сильно потерпів творчий доробок Б. Кудрика, Н. Нижанківського, З. Лиська. За нашим підрахунком, 30 творів В. Барвінського (невидані рукописи) пропало у вогні, запаленому більшовизмом. А при більш ласкавій долі скільки прекрасної музики могли створити сильні таланти М. Березовського, М. Леонтовича!

А втім, успіхи, слава зазвичай зумовлені стороннім сприянням, підтримкою меценатів та спонсорів. В Америці такими були Український народний союз (з 1959 р. — імпрези в Карнеґі-Голл, турне київської капели „Думка"), СУК „Провидіння", корпорації „Мазепа", „Браво", серія в Гражді (Гантерщина) під керівництвом І. Соневицького, серія „Музика в Інституті" (УІА під керівництвом М. Сука), почини мецената Мар'яна Коця в Америці та в Україні, а також з 1970-х років Українська музична фундація (Нью-Джерсі). У Канаді діють Музичне товариство Альберти (Едмонтон), а в Торонто — Український музичний фестиваль під керівництвом М. Барабаш та „Encore Productions" під керівництвом Л. Олексюка.

При всій щедрості ідейних чинників виразнішою, сильнішою була б „видимість" музикотворців за наявности рельєфних статей про них у музичних журналах Берліна, Парижа, Нью-Йорка, ширшим став би розголос про М. Леонтовича, В. Барвінського, М. Скорика й Лесю Дичко з монографій про них чужими мовами.

Перефразовуючи цитату на початку цієї статті, можна підсумувати, що провідні імена нашої музичної культури треба б якось довести до свідомости уряду України, на совісті якого тягарем будуть лежати сьогоднішні змагання супроти власної культури. Бо ж як прекрасно й символічно було б Україні повторити, відтворити тріумфальну мистецьку подорож О. Кошиця, пославши знову ж у Європу репрезентативну капелу з вільної столиці!

Століття закінчило свій шлях. У ньому доля вже вдруге подарувала волю Україні. А історія дає нам ще один шанс утривалити незалежне музичне мистецтво для нас і для світу на початку XXI ст.

Роман САВИЦЬКИЙ (мол.)

ГЕОРГІЙ КАЗАКОВ — МАЕСТРО УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ГРИ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Кожна людина має свою долю і своє місце у суспільстві. І тільки тоді, коли не стає цієї людини, яка постійно була поруч, усвідомлюємо, як багато важила вона для нас. Ці рядки спогадів ми присвячуємо 90-річчю від народження корифея кафедри народних інструментів Львівської музичної академії імені М. Лисенка, засновника і першого викладача цієї кафедри, шанованого вчителя Георгія Казакова.

Ім'я Георгія Казакова — професора кафедри народних інструментів, чудового педагога і домриста, ерудованого музиканта було добре знане широким музичним колам України протягом багатьох десятиліть. Щиро відданий своїй улюбленій справі, він не міг уявити собі життя без консерваторії. Особлива життєва позиція Г. Казакова, його творча, педагогічна діяльність свідчили про велику любов до музики, у якій він бачив зміст свого життя. Протягом багатьох років він своїм талантом служив яскравим прикладом для становлення і розвитку творчої індивідуальности молодих музикантів. Прожив Г. Казаков довге і цікаве життя, з деякими штрихами якого, передусім професійними, прагнемо ознайомити молоде покоління музикантів, віддаючи тим самим данину шани його пам'яті.

Георгій Казаков народився 17 січня 1914 р. в Харкові у сім'ї службовців. Батьки юнака померли рано — батько у 1925 р., мати у 1930-му. Перші навички гри на домрі одержав від Г. Михайличенка, домриста Харківського ансамблю імені А. Андреєва. У 1930 р. Г. Казаков закінчив семирічну школу і почав навчатися у ФЗУ при Харківському електромеханічному заводі. Одночасно він навчався у Харківській робітничій консерваторії в класі О. Мартинсена. Олександр Мартинсен (1898—1942) був прекрасним організатором і великим ентузіастом народно-інструментального мистецтва, музикантом. Не маючи спеціальної музичної освіти, він, безумовно, був людиною талановитою і відданою виконавству на народних інструментах. Навчання у робітничій консерваторії Г. Казаков закінчив у 1933 р. Але ще з березня того ж року навчався у Харківському музично-драматичному інституті в класі домри у М. Дашкевича. Навчання поєднував з роботою, працюючи солістом-домристом Харківського обласного радіокомітету.

На початку 30-х років (1932—1936) в Україні відбулася реорганізація вищих навчальних закладів. На базі відділів Київського, Харківського

*і Одеського театрально-музичних інститутів у Києві були створені театральний інститут та консерваторія. У 1934 р. Г. Казаков був переведений до Києва, де продовжував навчання у консерваторії імені П. Чайковського в класі видатного педагога, професора М. Геліса** — *засновника кафедри народних інструментів у Київській консерваторії. У класі М. Геліса навчалися домристи, бандуристи, баяністи, гітаристи, балалаєчники, мандоліністи. З львівських професорів, які закінчували Київську консерваторію і були учнями знаменитого педагога, окрім Г. Казакова, назвемо Михайла Обертюхіна — професора, заслуженого діяча мистецтв, Тамару Поліщук — заслужену артистку України, солістку Львівського оперного театру.*

Будучи студентом, Г. Казаков водночас працює солістом-домристом в Українському радіокомітеті, викладачем у класі народних інструментів у музичній студії при дитячому будинку і керівником оркестру народних інструментів при Київському будинку культури залізничників. Тоді ж працює викладачем у класі народних інструментів у Київському музичному училищі.

У 1939 р. юнак з відзнакою закінчує Київську консерваторію імені П. Чайковського і його як здібного, перспективного музиканта залишають працювати викладачем у музичному училищі. У жовтні 1939 р. в Москві на Першому Всесоюзному огляді-конкурсі виконавців на народних інструментах Г. Казаков був удостоєний Другої премії. Преса і члени журі високо оцінили виступи молодих виконавців з Києва. Досконала фахова підготовка, висока виконавська культура, бездоганне володіння інструментом, а також складний, висохудожній репертуар — усе це було характерним для гри артиста. Г. Казаков був визнаний майстром музичної мініатюри. Особливістю його гри була максимальна внутрішня організованість, висока особиста дисципліна. Виконання вражало слухачів ясністю, відточеністю найдрібніших деталей. Гра була глибоко продуманою, зміст твору викладався музикантом логічно, впевнено, вільно і спокійно.

Подібна виконавська манера домриста в жодному разі не означала заміни емоційної, чутливої гри якимись випадковими, надуманими ефектами. Музична образність і виражальність були у нього результатом глибокого і всесторонньо осмисленого виконання музики, продуктом її глибокого розуміння, усвідомлення.

Невтомно і самовіддано працював Г. Казаков над удосконаленням свого мистецтва. Багато часу приділяв всесторонньому осмисленню манери виконання, пошуку відповідного стилю, ретельному відпрацюванню найтонших деталей. Поряд з філігранною витонченістю, багатством динамічних відтінків і серйозністю трактування гра домриста відзначалась винятковою тонкістю, глибоким натхненням, досконалим відчуттям виконуваної музики. Така особливість гри музиканта проявилась у проникливому виконанні творів Ф. Шопена (ноктюрнів, валь-

---

* Геліс Марко Мойсейович (26. VII. 1903—10. IV. 1976) — засновник першої в Україні кафедри народних інструментів у Київській консерваторії імені П. Чайковського. Клас М. Геліса у консерваторії закінчили понад 140 студентів та 11 аспірантів. Серед його вихованців сім лауреатів міжнародних, 12 всесоюзних та 12 — республіканських конкурсів, чотири народні артисти РРФСР, сім народних артистів України, чотири заслужені діячі мистецтв України, п'ять кандидатів мистецтвознавства, 28 професорів і доцентів.

сів, мазурок, прелюдій). Їх інтерпретація виконавцем була вільна від сентиментальности, мала велику притягальну силу. Так, яскраво втілювалась ця риса у виконанні домристом арії з оркестрової сюїти Й.-С. Баха ре мажор, Largetto з концерту Л. Бетовена, Романтичного концерту Б. Годара.

На конкурсі у Москві Г. Казаков грав „Rondo“ соль мажор В. А. Моцарта—Ф. Крейслера, „Гавот“ з класичної симфонії С. Прокоф'єва у своїй транскрипції, „Зозулю“ Л. К. Дакена. „Закінчене і разом з тим натхненне виконання ним своєї програми,— згадував народний артист України Микола Різоль,— мало тоді великий і цілком заслужений успіх. Прекрасно пам'ятаю красивий білоколонний зал Будинку спілок, в якому грав Г. Казаков, буквально затамувавши подих слухачів і шквал овацій в нагороду. Його домра звучала ніби музична скринька, в якій можна було любуватися кожним окремим звуком“[1].

У червні 1941 р. Г. Казаков був мобілізований до Червоної армії, а вже у серпні отримав поранення, внаслідок якого його демобілізували з рядів армії. Через поганий стан здоров'я не міг евакуюватись і залишився на окупованій території у Харкові. В січні 1942 р. переїжджає до Києва, де працює викладачем консерваторії та солістом-домристом у концертному бюро. Після його реорганізації працює диригентом у театрі мініатюр. У вересні 1943 р. театр мініатюр переїжджає у західні області України, а згодом у Чехо-Словаччину. У травні 1945 р. Червона армія визволила Чехо-Словаччину. Від травня 1945 р. Г. Казаков працює керівником мистецької музичної гри з обслуговування частин Червоної армії у Чехо-Словаччині.

Після війни, згідно з розпорядженням заступника голови Раднаркому УРСР, митець був направлений на роботу до Львова. Післявоєнні роки для розвитку музичної культури західного реґіону України, центром якого є Львів, були справді визначними. Географічне розташування Львова як своєрідного міграційного центру між Заходом і Сходом сприяло тому, що тут утворився своєрідний інтернаціональний осередок музикантів різноманітних спеціальностей, національностей, представників різних шкіл і традицій. Так, у Львові концентрувалась доволі численна група музикантів — вихідців з різних реґіонів та міст: Москви, Санкт-Петербурга, Києва, Свердловська та інших.

На педагогічній ниві тут працювали піаністи Михайло Лерман, Олександр Ейдельман, Людмила Уманська, Лідія Голембо, Самуїл Дайч, скрипалі Вадим Стеценко, Павло Макаренко, Костянтин Михайлов, Олександр Вайсфельд, Олександр Єгоров, Григорій Дяченко, альтистка Ніна Вишневська, віолончелісти Євген Шпіцер, вокалісти Павло Кармалюк, Остап Дарчук, Петро Колбин, а також музикознавці Сергій Павлюченко, Всеволод Задерацький (старший), Арсеній Котляревський та багато інших.

Звичайно, Львів має свої давні традиції, пов'язані з іменами таких видатних композиторів, піаністів та диригентів, як Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Микола Колесса, Адам Солтис, Тадеуш

---

[1] Бендерский Л. Г. Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах.— Свердловск, 1992.— С. 25—26.

Маєрський, педагоги-інструменталісти Роман Криштальський, Юрій Крих, Петро Пшеничка, Йосип Москвичів та інші.

Спираючись на ці ґрунтовні традиції, закладені корифеями музичного мистецтва західного реґіону України, нові сили, які влились після війни, дали значний поштовх розвиткові музичного мистецтва у Львові, зокрема виконавству, надихнули його новими ідеями. Закохані у власну професію, педагоги працювали зі своїми вихованцями з великим ентузіазмом, створюючи атмосферу здорової конкуренції, запалюючи учнів духом відданости музиці. Вони прищеплювали їм погляд на обраний фах як на важку повсякденну працю. Значний внесок у справу виховання молодих домристів зробив професор Г. Казаков. За час роботи в консерваторії Г. Казаков бере участь у концертах, виступах на естраді як соліст-домрист і керівник ансамблю народних інструментів. Сольні концерти виконавця відбувались регулярно один або й два рази упродовж навчального року. У концертах звучали твори Дж. Тартіні, Ґ.-Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. Бетовена, Ф. Шопена, М. Лисенка, С. Прокоф'єва, Л. Ревуцького, С. Людкевича, М. Будашкіна, А. Каппа, П. Глушкова, Н. Паганіні. Програми концертів свідчать про те, що всі твори, придатні для виконання на домрі, були у репертуарі Г. Казакова. Для прикладу, ось якою була програма концерту, що відбувся 6 жовтня 1958 р. у залі Львівської консерваторії імені М. Лисенка.

I відділ: *Моцарт В. А.* Концерт ре мажор № 4
Ґлюк К.-В.—Крейслер Ф. Мелодія
Крейслер Ф. Сіціліана і ріґодон в стилі Ф. Франкера
Паганіні Н.—Крейслер Ф. Кампанелла

II відділ: *Прокоф'єв С.* Монтеккі і Капулетті
Хачатурян А. Вальс з музики до драми М. Лермонтова „Маскарад". Ноктюрн
Ревуцький Л. Інтермецо
Штогаренко А.—Клебанов Д. Пісня
Косенко В. Ґавот тв. 19, № 1
Капп Е. Естонський танець
Мейтус Ю. Варіації на українську тему
Домінчен К. Скерцо

Слухачі і сьогодні згадують прекрасне виконання „Зозулі" Л. К. Дакена, Концерту мі мінор Ф. Мендельсона, Вальсу № 7 Ф. Шопена та багатьох інших творів.

У січні 1949 р. Г. Казаков був безпідставно заарештований і засуджений Військовим трибуналом на 25 років позбавлення волі, а 16 червня 1956 р. на підставі Указу Президії Верховної Ради СРСР від 24 березня 1956 р. звільнений, а згодом реабілітований. Пізніше, через багато років, Георгій Казаков став членом Спілки політичних в'язнів України.

Після звільнення з місць позбавлення волі Г. Казаков був поновлений на посаді старшого викладача Львівської консерваторії імені М. Лисенка. Тоді відділ народних інструментів входив до складу оркестрової кафедри. Очолював її професор Дмитро Лекгер — скрипаль, який, працюючи у Львівській консерваторії, виховав чималу плеяду видатних

музикантів-педагогів, які згодом працювали й досі працюють у вузі: професори Олександра Деркач, Богдан Каськів, доценти Любов Чайковська, Юлія Онищенко, Ореста Когут, Наталія Паславська, Тетяна Шуп'яна, а також лауреати міжнародних конкурсів Богодар Которович та Лідія Шутко. Д. Лекгер писав: „Казаков Г. М. працює у Львівській консерваторії з 1 вересня 1956 року на посаді старшого викладача відділу народних інструментів оркестрової кафедри, де веде спеціальний клас домри і клас камерного ансамблю. За пройдений час він показав ряд цінних якостей як педагог, який веде спеціальний предмет: достатньо високі художні і технічні вимоги до студентів свого класу. Вміння пояснити студентам вивчаючий ними матеріал в зрозумілій для них формі, вміння заінтересувати студентську аудиторію і т. д. Будучи сам достатньо сильним виконавцем, він користується інструментом для демонстрації студентам того чи іншого технічного або художнього прийому.

В роботі по класу камерного ансамблю він показав творчу ініціативу, наполегливість і акуратність“[2].

Ще будучи студентом у Києві, Г. Казаков керував септетом домр, висока виконавська культура якого була широко відома. У септеті грали відомі домристи Якушин і Троїцький. Усі учасники ансамблю високо цінували музичну культуру свого керівника, його фундаментальну теоретичну підготовку, знання нотної літератури, вміння робити цікаві аранжування, тонкий добір репертуару, який завжди із захопленням сприймався слухачами.

Ці риси, помножені на багатий досвід і ґрунтовні знання, поряд з великою закоханістю у свій інструмент і справу, якою займався, Г. Казаков-педагог з успіхом прищеплював своїм численним учням.

Багато років очолюючи студентський ансамбль народних інструментів, Г. Казаков невтомно працював над збагаченням його репертуару, робив інструментування та перекладі для конкретного колективу. Дуже прискіпливо ставився до добору репертуару, старався, щоб в ансамблі постійно звучали нові оригінальні твори. Під керівництвом Г. Казакова школу ансамблевої гри пройшли близько 200 випускників.

У 70—80-х роках у Київській консерваторії на базі ансамблю під керівництвом Г. Казакова створювались концертні бригади зі студентів вузу. Упродовж липня вони виступали перед населенням у різних областях України. Не було такого куточка України, де б не побували студенти з концертами. Їх завжди приймали дуже радо. Схвальні відгуки слухачів та фахівців, рецензії друкувались у пресі. Кожна концертна бригада на гастролях вела спеціальний зошит, у який записувались враження слухачів від концертів.

Гра в ансамблі допомагала студентам слухати і відчувати партнера, уміти орієнтуватись у різних виконавських ситуаціях. Упродовж багатьох років з ансамблем Г. Казакова виступали народний артист СРСР Павло Кармалюк, заслужені артистки України Ганна Дашак та Галина Гавриш, Наталія Слобода, заслужений працівник культури Лариса Кривоцюк та інші.

---

[2] Архів ЛДМА імені М. Лисенка. Особова справа Г. М. Казакова. № 7. Характеристика.

Протягом багаторічної роботи у консерваторії Г. Казаков виховав понад 115 випускників. Викладав у консерваторії курс домри, гітари, баяна, балалайки, цимбалів, ансамблю, а також читав лекції з методики. Серед його випускників є визначні діячі музичної культури, лауреати різноманітних конкурсів, професори, доценти музичних вузів, завідувачі кафедр, відомі виконавці, які працюють у багатьох закладах музичної культури України, Росії, Білорусі, Грузії, США, Канади, Ізраїлю, Чехії, Німеччини.

Серед них баяністи: завідувач кафедри Ніжинського педагогічного інституту М. Фатюк, доцент Білоруської державної консерваторії Е. Арашкевич, кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської музичної академії імені М. Лисенка Віктор Козлов, доцент, завідувач кафедри оркестрового диригування Рівненського університету О. Степанов; цимбалісти: заслужений діяч мистецтв України, художній керівник Рівненської філармонії С. Мельничук, заслужений діяч мистецтв України, лауреат республіканського конкурсу (1977) Т. Баран, лауреат республіканського конкурсу молодих виконавців (1968), викладач Дрогобицького музичного училища В. Петрованчук; гітаристи: заслужений артист України, соліст Київської філармонії В. Петренко, викладач-методист музичного училища при Московській державній консерваторії імені П. Чайковського Н. Лисунова, соліст музичної редакції Московського радіомовлення В. Арістов, соліст Волгоградської обласної філармонії В. Флягін, старший викладач Львівської музичної академії імені М. Лисенка В. Сидоренко, викладач Тбіліської консерваторії Т. Берімеладзе; домристи: заслужений працівник культури України, завідувач кафедри Мінського педагогічного інституту О. Ніколаєв, старший викладач Львівської музичної академії імені М. Лисенка Л. Боднар; балалаєчники: лауреат Першого республіканського конкурсу (1977) М. Костючок, лауреат Всесоюзного конкурсу виконавців на народних інструментах, викладач Рівненського гуманітарного університету С. Рогашко, кандидат мистецтвознавства, доцент Рівненського інституту культури М. Лисенко-Дністровський (нині покійний) та багато інших.

Значний внесок домриста Г. Казакова у реконструкцію та поліпшення якости народних інструментів. Протягом багатьох років він співпрацював із Львівською музичною фабрикою „Трембіта", Мельнице-Подільською майстернею при музично-хоровому товаристві, а також з майстрами Московської експериментальної фабрики. Г. Казаков підтримував творчі й дружні стосунки з майстром О. Ємельяновим. Сімейство чотириструнних домр роботи цього майстра було сконструйоване і вдосконалене за порадою і фаховими побажаннями Г. Казакова. З часу заснування кафедри Г. Казаков відповідав за її інструментарій. Багато музичних закладів України хотіли б мати інструменти, удосконалені за його вимогою.

Г. Казаков уперше застосував для гри на домрах поліуретанові медіатори, які, як відомо, впевнено увійшли у практику домрового виконавства.

Значне місце в діяльності музиканта займала проблема розширення репертуару. З його ініціативи і за його сприяння з'явились твори для домри: „Соната" В. Полевого (присвячена Г. Казакову), „Пісня і танець" Р. Сімовича, „Пісня-поема" І. Вимера. Домрист опрацював пере-

клади, обробки і транскрипції для домри, а також для оркестру та різних ансамблів. Г. Казаков компонував і свої твори для домри, робив транскрипції. Левко Ревуцький на нотному примірнику твору „Козачок", транскрипцію для домри з фортепіано якого зробив Г. Казаков, написав: „Автору від автора. Київ, 5 грудня 1965 р." Переклади, транскрипції та власні твори використовуються у педагогічній та концертній практиці. Багато творів побачили світ у видавництвах „Музична Україна", „Музыка", „Советский композитор".*

За багаторічну працю, великий особистий внесок у розвиток української національної культури і підготовку музичних кадрів Указом Президента України від 16 вересня 1993 р. Г. Казакову було присвоєно звання „Заслужений діяч мистецтв України".

Керівник секції народних інструментів методичної ради Львівського управління культури Г. Казаков постійно виступав з доповідями на методичні теми для викладачів музичних училищ, шкіл Львова та Львівської области, надавав методичну допомогу викладачам музичних навчальних закладів багатьох областей України.

Г. Казаков брав активну участь у музичному житті Львова та західних областей України. Він консультував самодіяльні оркестри народних інструментів. Так, з 1958 р. Г. Казаков керував самодіяльним оркестром народних інструментів при Львівському будинку культури заводу „Електрон". Керований ним народний оркестр за час свого існування досяг високого художнього рівня. Колектив і сам керівник неодноразово нагороджувалися на оглядах художньої самодіяльности золотими і срібними медалями, дипломами першого і другого ступенів, званнями лауреатів.

При будинку культури працювала музична студія, випускники якої навчалися в училищі, а далі в консерваторії. На базі оркестру народних інструментів проходили практику студенти консерваторії — грали і диригували цим колективом.

Не можна не згадати про те, що Г. Казаков протягом багатьох років працював викладачем Львівського музичного училища, де під його керівництвом навчалися юні домристи, цимбалісти, гітаристи. Дуже своєрідно проходили заняття з учнями училища. На початок занять приходили усі учні професора і займали окремі класи. А професор ходив з класу в клас, даючи завдання і перевіряючи його виконання. Так проходив процес навчання з одночасним виконанням домашнього завдання. Це було дуже корисно для учнів, бо вони вчилися великому мистецтву наполегливо працювати над собою.

Г. Казаков від природи був дуже доброю людиною. Він по-батьківськи ставився до своїх учнів. Завжди в усьому допомагав їм, залагоджував непорозуміння з іншими викладачами. Двері класу Г. Казакова постійно були відчинені для всіх: викладачів, випускників, студентів. Кожен тут знаходив для себе те, чого йому бракувало: пораду, розраду, міг скористатися багатою нотною і критичною музичною літературою з власної бібліотеки професора.

Обсяг статті не може охопити усієї багатогранної діяльности Г. Казакова, бо життя прожити — не поле перейти. А поле творчої

* Згаданий примірник твору зберігається в автора статті.

праці цієї непересічної людини і митця було дуже велике і широке. У нього завжди було багато цікавих планів і задумів. Однак не усім їм судилося здійснитись. 15 листопада 1998 р. перестало битись серце талановитого музиканта, невтомного вчителя, засновника і першого викладача кафедри народних інструментів Львівської музичної академії імені М. Лисенка.

„В особі Георгія Миколайовича,— писав у листі до дружини Г. Казакова народний артист України, професор М. Різоль,— „ми втратили видатну особистість: талант музиканта — лауреата Всесоюзного конкурсу, досвідченого педагога — професора, який виховав і дав путівку в життя багатьом учням, видатного суспільного діяча, удостоєного почесного звання заслуженого діяча мистецтв України. Відійшла прекрасна людина, з якою завжди хотілося спілкуватись, розмовляти, слухати його, вчитися у нього“. Час лікує рани і приглушує біль важких втрат, але ми вже ніколи не скористаємось порадою великого Маестро, не почуємо його голосу.*

Друковані праці Г. Казакова: оригінальні твори для домри, транскрипції, перекладання, обробки, інструментування для оркестру та ансамблю народних інструментів

1. Сімович Р. — Дві п'єси на українські теми: Пісня, Танець. Для домри і фортепіано.— К.: Советский композитор, 1961.— 16 с.
2. Вимер І. — Пісня — поема для домри і фортепіано.— К.: Мистецтво, 1963.
3. Казаков Г. — Поэма на тему Элеши Н. Лысенко. Для домры и фортепиано. Пьесы для четырехструнной домры или мандолины и фортепиано. Вып. 2.— Москва: Советский композитор, 1963.— С. 3—10.
4. Казаков Г. — Пісні та п'єси для чотириструнної домри і фортепіано / Упорядкував і переклав Г. Казаков.— К.: Мистецтво, 1963.— С. 1—39. Зміст: М. Машкін. Верховина, мати моя; П. Майборода. Київський вальс; С. Сабадаш. Марічка; П. Майборода. Рідна мати моя; А вже весна / Гармонізація Клиновського; М. Лисенко. Серенада Ор. 37, № 3; М. Лисенко. Елегія. Ор. 41, № 3.
5. Лисенко М. — Серенада. Ор. 37, № 3 // Пісні та п'єси для чотириструнної домри і фортепіано.— К.: Музична Україна, 1963.
6. Ревуцький Л. — Козачок / Транскрипція для домри і фортепіано Г. Казакова.— К.: Мистецтво, 1965.— С. 1—8.
7. Василенко С. — Гавот з сюїти тв. 69, № 1 // Дві п'єси для домри і фортепіано.— К.: Мистецтво, 1966.— С. 1—5.
8. Лисенко М. — Скерцо, тв. 2, № 6 // Дві п'єси для домри і фортепіано.— К.: Мистецтво, 1966.— С. 6—11.
9. Лысенко Н. — Концертный вальс / Обр. Г. Казакова // Концертные пьесы для четырехструнной домры или мандолины в сопровож-

* У розпорядженні автора статті були також архівні документи та листи з домашнього архіву Г. Казакова.

дении фортепиано. Вып. 2 / Ред. Н. Горлов.— Москва: Музыка, 1967.— С. 32—46.

10. Лысенко Н. Скерцо, тв. 2, № 6 // Репертуар домриста. Вып. 2.— Москва: Музыка, 1967.— С. 19—25.

11. Казаков Г. Скерцо [для домры и фортепиано] // Пьесы для четырехструнной домры и фортепиано. Вып. 3.— Москва: Советский композитор, 1968.— С. 9—23.

12. Дашак З. Українська сюїта [Партитура].— [Львів], 1969. Фотопринт ЛДК імені М. Лисенка.

13. Ревуцький Л. Козачок / Інструмент. Г. Казакова // Твори для оркестру народних інструментів. Партитура. Вип. 6 / Ред. Я. Зірянов.— К.: Музична Україна, 1971.— С. 1—21.

14. Колесса М. Коломийка / Інструмент. Р.* Казакова // Онуфрієнко А., Дражниця Л. Хрестоматія з диригування оркестром народних інструментів. Вип. 1.— К.: Музична Україна, 1985.— С. 5—19.

15. Лисенко М. Серенада, тв. 37, № 3 / Інструмент. Р.** Казакова // Онуфрієнко А., Дражниця Л. Хрестоматія з диригування оркестром народних інструментів. Вип. 1.— К.: Музична Україна, 1985.— С. 5—19.

16. Лисенко М. В. Серенада / Переклад для цимбалів і фортепіано Г. Казакова.— Львів, [б. р.].— 11 с. Ксерокопія.

17. Лисенко М. В. Скерцо / Переклад для цимбалів і фортепіано Г. Казакова.— Львів, [б. р.].— 11 с. Ксерокопія.

Любов БОДНАР

* Тут помилково вказане інше ім'я.
** Так само.

ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯРОСЛАВА ЯРОСЛАВЕНКА І НОТНЕ ВИДАВНИЦТВО „ТОРБАН“

Кінець XIX — початок XX ст.— важливий етап у розвитку української музики в Галичині. Адже на цей рубіж століть припадає піднесення суспільно-культурного життя: виникнення численних товариств, хорових та театральних колективів, спеціальних музичних навчальних закладів; відбувається становлення виконавської школи, пожвавлюється концертне та театральне життя. Нарівні з активним культурно-освітнім розвитком виникає потреба у розповсюдженні нотного матеріалу, видання спеціальних посібників для музичних навчальних закладів тощо.

Провідну роль в Україні у виданні музичної літератури відігравали наддніпрянські нотовидавці Харкова, Києва, Полтави. Однак українська нотовидавнича справа у Галичині розвивалася досить повільно, на що вплинула низка суспільно-політичних та економічних причин. Зразки української музики видавали переважно іноземці. Власники багатьох книгарень Львова, зокрема, К. Піллер, К. Вільд, М. Яблонський та інші не тільки продавали музичні інструменти, книжки, але й самі час від часу друкували ноти. Як „моду на „українське“ записами українських мелодій прикрашали обкладинки різноманітних календарів, журналів, часописів тощо. У другій половині XIX ст. з'являються збірники українського фольклору польських й українських дослідників[1].

Вагому роль у популяризації та розповсюдженні української музики відігравали видавництва, організовані при українських товариствах. Одним з перших до видавничої справи спричинилося львівське культурно-освітнє товариство „Просвіта“, найвпливовіше на західноукраїнських землях. Його діяльність була багатофункціональною і різногалузевою: читальні, хорові колективи, оркестри, школи, кооперативні крамниці тощо. На початку XX ст. значну роль у культурно-мистецькому житті українців відіграло музичне відділення, організоване при львівській філії „Просвіти“, яке утримувало нотне видавництво. Спеціальними тематичними „серіями“ тут видані твори А. Вахнянина, Б. Кудрика, С. Людкевича, В. Безкоровайного, Й. Кишакевича.

---

[1] Осадця О. Українська музика в репертуарі польських видавців XIX — початку XX ст. // Musica Galiciana / Pod red. Leszka Mazepy.— Rzeszów, 1999.— T. III.— S. 217—224.

Одним з провідних музичних видавництв у Галичині, яке розпочало видання зразків українського фольклору та творів українських композиторів, було видавництво „Бібліотека музикальна", започатковане 1885 р. у Львові[2]*. Керівником накладні був К. Студинський, музичне редагування здійснював О. Нижанківський. За сім років автономного існування накладом „Бібліотеки музикальної" вийшло 17 випусків, які вміщували різножанрові твори галицьких митців та кілька солоспівів М. Лисенка. Через фінансові труднощі та неспроможність утримувати таке видавництво 16 листопада 1892 р. на підставі даровизни організатори передали увесь наклад „Бібліотеки музикальної" під опіку хорового товариства „Львівський Боян".*

Діяльність „Бібліотеки музикальної Бояна" спрямовано на видання творів не тільки композиторів Галичини, а й митців Наддніпрянської України К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, М. Вериківського. Здебільшого ці нотодруки (близько 350 випусків) використовували самі члени хорового колективу „Боян", вони також збагачували репертуар інших виконавців. Вагомий внесок зробила накладня у популяризацію на західних землях України творів М. Лисенка — у видавництві надруковано близько 30 творів композитора. Це переважно хорова музика — оригінальні твори та обробки народних пісень.

Твори галицьких митців друкували також станіславівські музичні видавництва „Ліра" і накладня при „Станиславівському Бояні".

1902 р. при Станіславівській філії „Бояна" Д. Січинський та Є. Якубович заснували нотне видавництво „Станиславівський Боян". За перший рік його існування вийшло 11 номерів музичних видань, які були в той час популярними. Серед них хорові твори Д. Січинського, Й. Кишакевича, вокальні — О. Нижанківського, М. Лисенка, фортепіанні — А. Кужеля. В останньому, 22 випуску, вміщено 12 пісень І. Воробкевича на слова Т. Шевченка для чоловічого хору[3]*.*

На початку XX ст. розгорнуло діяльність співацько-академічне товариство „Бандурист", яке організували 1906 р. такі провідні митці Галичини, як Є. Форостина, Б. Вахнянин, А. Чайківський, Н. Тихоновський та ін. Наклади видавництва, організованого невдовзі при товаристві, охоплювали лише хорову літературу, яку виконував колектив. Завдяки активній концертній діяльності та різноманітному репертуару галичани побачили друковані твори як українських, так і зарубіжних композиторів, зокрема, В. Барвінського, С. Людкевича, Ф. Колесси, М. Лисенка, К. Стеценка, Р. Вагнера, Ф. Ліста, О. Гречанінова та ін.[4]

Нарівні з іншими інституціями в Галичині нотну літературу видавали також Наукове товариство ім. Шевченка, „Зоря", „Сокіл", Львівський хор мужський та Музичне товариство ім. М. Лисенка.

Серед видавництв, організованих при музичних та громадських товариствах, вагому роль у популяризації і збереженні нотних зразків

---

[2] Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX століття).— К., 1997.— С. 250—253.

[3] Черепанин М. Музичне видавництво „Станиславівський Боян" // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Музикознавчої комісії.— Львів, 1996.— Т. CCXXXII.— С. 438—445.

[4] Діло (Львів).— 1906.— Ч. 30.

відігравали приватні музичні, зокрема, „Бібліотека музикальна“ М. Копка в Перемишлі, „Українська накладня“ Якова Оренштайна у Коломиї, „Торбан“ Я. Вінцковського (Я. Ярославенка) у Львові.

1897 р. у Перемишлі створено музичну накладню „Музикальна бібліотека“, ініціатором і організатором якої був М. Копко. Діяльність видавництва спрямовано переважно на видання творів духовної музики. До 1902 р. накладом „Музикальної бібліотеки“ вийшло шість випусків, які не тільки сприяли популяризації церковних творів, а й залучали до духовної хорової музики дітей. Для урізноманітнення репертуару хорових колективів організатори вирішили розширити тематичне спрямування своїх видань і випустили низку світських творів: народні пісні „Гей, на горі та женці жнуть“, „Пішли женці в поле жати“, „Я в чужині загибаю“[5].

Серед найбільших приватних видавництв, видання яких були популярними серед музикантів Галичини, була берлінська видавнича фірма „Українська накладня“, засновник і власник якої — Яків Оренштайн. 1919 р., через два роки після заснування, філію цього видавництва відкрито в Коломиї під назвою „Україна“. У збірниках цього видавництва представлено широкий спектр творів композиторів-сучасників М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Степового, К. Стеценка[6].

На початку XX ст., а саме в лютому 1905 р., у Львові з ініціативи композитора-аматора, інженера Львівської залізниці Ярослава Вінцковського (Я. Ярославенка), з допомогою А. Вахнянина, Ф. Колесси та громадськости створено видавництво „Українська накладня“ під назвою „Торбан“[7] *(згодом Музична накладня „Торбан“)*[8].

Ідея створення такого видавництва зародилася у Я. Вінцковського в студентські роки: „Ще студентом Політехніки я задумав видавати музичні твори свої і чужі, але розповсюджувати їх було дуже важко“[9]. *Працюючи диригентом чоловічого хору Львівського спортивного товариства „Сокіл“, для тиражування творів, які входили до репертуару*

---

[5] Діло.— 1902.— Ч. 89.

[6] Осадця О. З історії українського нотодрукування // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії.— Т. CCXXXII.— С. 426—437.

[7] Артистичний вістник (Львів).— 1905.— Ч. 7—8.

[8] Назва музичного видавництва походить від струнно-щипкового інструмента торбана, різновиду басової лютні — теорби. Наприкінці XIX — на початку XX ст. назву цього інструмента широко використовували видавці, називаючи нотні збірники хорової і вокальної музики, хоча сам інструмент не застосовували в музичній практиці. 1870 р. у Львові, з ініціативи на той час професора гімназії А. Вахнянина, створено музичне товариство „Теорбан“. Як зазначали організатори у його Статуті (Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 818, оп. 1, спр. 26), метою „Теорбана“ було „досконалення музики в загалі, а именно музики народної“. При товаристві існував невеликий хор, у складі якого були відібрані на конкурсній основі професіональні музики і навіть відомі львівські оперні вокалісти Ю. Закревський і О. Мишуга. Члени та учасники хору „Теорбана“ повинні були влаштовувати: „концерти й пописи публичні“ та „прогульки музичні по краю“, щоб „між молодіжю ширити любов до рідної пісні“. Для уділовців товариства та всіх охочих здобути знання з інструментальної та вокальної музики, гармонії, контрапункту та інших товариство утримувало музичну школу, серед викладачів якої був польський композитор Ігнацій Францішек Гуневич. Але, як згадує А. Вахнянин: „Тільки матеріяльних засобів у нас було дуже мало, а „Теорбан“, що містив ся у моїй скромній хаті, мусів занепасти“ (Артистичний вістник.— 1905.— Ч. 9—10).

[9] Ярославенко Я. Про композитора Дениса Січинського / Перевидання Івана Лисенка // Музика.— 1997.— № 1.

цього колективу, літографічним способом надруковано невеликим тиражем збірник пісень для чоловічого хору „Наші звуки“ за редакцією композитора. Перший випуск містив п'ять хорових композицій: три маршові — гасло „Поклик Соколів“, „Марш Соколів“, „Мій край — мій рай“ і дві у дусі народних пісень: „Загадка“ та „Закувала зозуленька“. Після вдалої апробації цих творів виникла потреба у виході інших таких збірників. Тому згодом, у досить короткий термін, вийшли II, III і IV випуски за тією ж редакцією.

Маючи чималий досвід, Я. Вінцковський згуртував довкола себе плеяду молодих талановитих, але маловідомих композиторів, для видання і популяризації їх творчої спадщини серед широкого кола любителів музики.

Організатори Музичної накладні „Торбан“ зазначали: „Велика недостача такого загального, а заразом дуже дешевого видавництва, яке поставило би нашу музичну літературу на належній висоті, даєсь відчувати уже довший час, тому нема сумніву, що се нове видавництво приймуть всі прихильно, а тоді сповнить „Торбан“ свою трудну задачу та причиниться вельми до розвою української музики“[10]*. Але через недостатню кількість коштів утілити свій задум їм було надзвичайно складно. За перше півріччя вийшло тільки чотири нотні випуски, до яких увійшли твори: „випуск 1 — Ярославенко Я. „Любощі“ — вальс на фортеп'ян; випуск 2 — Ярославенко Я. Співаник для народних шкіл; випуск 3 — Лопатинський Я. „Не жартуй“ — музика на фортеп'ян; випуск 4 — Вербицький М. „Ще не вмерла Україна“*[11].

З року в рік видавництво збільшувало кількість накладу. Вийшли твори Д. Січинського, О. Нижанківського, Я. Лопатинського, С. Людкевича, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, композиції галицьких митців, а також композиції Я. Ярославенка: хори, солоспіви та фортепіанні п'єси — хоча, за браком меценатської допомоги, вони переважно видавалися власним коштом композиторів. За три десятиліття існування накладом Музичної накладні „Торбан“ вийшло близько 160 випусків.

1933 р. Музична накладня „Торбан“ дістала статус кооперативи з обмеженою відповідальністю. 1 березня того ж року ухвалено і затверджено Статут, у якому подано основні положення діяльности видавництва як „фірми кооперативи“. Засновники цієї організації, визначаючи мету діяльности, зазначали: „Мета кооперативи є підносити заробіток і господарство членів веденням спільних підприємств і підносити культурний рівень своїх членів. Діяльність кооперативи обмежена тільки до своїх членів з виключенням яких небудь користий для осіб, що не є членом кооперативи“[12].

Для досягнення цієї мети видавництво „Торбан“ зобов'язувалося видавати різні твори, а також музичні книжки, підручники й журнали. Членом кооперативи міг бути кожен повнолітній громадянин, який підтримував ідеї і прагнення видавництва та зробив перший внесок роз-

[10] Діло.— 1905.— Ч. 62.

[11] Артистичний вістник.— 1905.— Ч. 7—8.

[12] Статут, протокол і листування про заснування видавництва „Торбан“ // ЦДІА України у Львові, ф. 775, оп. 1, спр. 1, арк. 5—9.

міром 10 злотих. Як зазначено у Статуті, органами управління товариства „Торбан“ були Управа кооперативи, Надзірна рада і Загальні збори.

Першу Управу кооперативи очолювали директор — інженер Ярослав Вінцковський та його заступник — урядник Олександр Сопотницький, обрані Надзірною радою з членів товариства „Торбан“. На перших зборах Надзірну раду обрали терміном на три роки, до її складу увійшли: голова — Стефан Дмоховський, заступник голови — урядник Лев Гумецький і секретар — артистичний маляр Едмунд Вальнер. За вимогою Ревізійного союзу українських кооператив, для ведення книговодства Управа заанґажувала Степана Жука.

Статут видавництва зареєстровано і затверджено в Окружному суді 22 вересня 1933 р., таким чином видавництво „Торбан“ перестало існувати як приватне видавниче підприємство і переорганізувалося у кооператив.

Загальні збори Надзірна рада скликала раз у рік, не пізніше трьох місяців після закінчення ділового року. Про них повідомлялося за сім днів до призначеної дати. На Загальних зборах подавався звіт кооперативи за діловий рік, який починався і завершувався разом з календарним. Щороку Надзірна рада і Управа видавництва видавали Звідомлення, „Хроніку Музичної накладні „Торбан“ кооперативи з обмеженою відповідальністю“, у яких підсумовувалися усі здобутки з діяльности кооперативи за кожний діловий рік. За період від 1933 до 1939 р. надруковано шість Звідомлень, які вповні розкрили всі сфери життя накладні[13].

Для поширення своєї діяльности та залучення до співпраці якомога більше національно свідомих громадян з року в рік видавництво розповсюджувало спеціальні тематичні каталоги з переліком нововиданих музичних творів. До багатьох композицій було вміщено невеликі анотації і поради щодо виконання видрукуваних творів та подано адреси книгарень, у яких їх можна було придбати.

Своєрідною рекламною акцією став випуск листівок, так званих летючок, із закликом: „Від хати — до хати! З рук — до рук! До Всіх Земляків, яким дорога українська пісня і музика!“[14]*, які також мали тематичне спрямування: „Летючка на свято Т. Шевченка“, „Що треба співати на Просвітянських, Франківських і Кооперативних святах“ та ін.*

Усю друковану продукцію (окрім нотних зразків) видавано на „циклъостилі“, придбаному для цього видавництвом, і розсилано безкоштовно на адреси різних діячів мистецтва, музичних товариств, хорів; усім членам „Торбана“ та передплатникам „Музичних вістей“.

Широко розгорнулася мережа надання послуг поштою: у спеціальних марках Музичної накладні „Торбан“ зазначалося, що видавництво „видає та надсилає“[15] *різні музичні твори.*

Однією зі сторінок діяльности Музичної накладні „Торбан“ є створення 1933 р. періодичного часопису „Музичні вісти“, „який давби мож-

---

[13] Хроніка. (Звідомлення) Музичної Накладні „Торбан“ кооперативи з обмеженою відповідальністю у Львові.— Львів, 1934—1938.

[14] Матеріали музичного видавництва „Торбан“ 1906—1943 // Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 146 (Я. Ярославенко), 164/п. 8.

[15] ЦДІА України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 199.

ність писаним словом порозуміватися з нашими музичними товариствами, школами, хорами і т. д.“[16]

Основною метою часопису було „плекання та поширення музичної культури серед усіх верств нашого народу“[17]*. Окреслюючи завдання, редактори на черговому засіданні Надзірної ради зазначали: „Часопис мусівби бути інформативним органом й служити для розвитку існуючих, та закладання нових читальняних хорів і орхестр. Опісля музичний часопис мусів заспокоїти також бажання усіх наших музиків та згодом стати органом для поширення глибокої музичної культури й знання серед усіх верств нашого народу“*[18]*.*

На початку 20-х рр. XX ст. вже виходили такі видання, як „Музичний вістник“ у Станіславові, „Музичний листок“ у Львові, „Боян“ у Дрогобичі. Але через недостатню підтримку читачів, а відповідно — нестачу коштів, ці журнали припинили своє існування. Тому в 1930-х рр. виникла потреба у створенні видання, яке б відображало музичне життя Львова та навколишніх містечок і сіл, інформувало галичан про проведення музичних концертів, прем'єр, висвітлювало діяльність колективів чи співацьких товариств, ознайомлювало з нотними виданнями тощо.

У квітні 1934 р. у Львові вийшов перший примірник журналу „Музичні вісти“ з поміткою під заголовком: „Орган для поширення музичної культури“.

На титульній сторінці редакція вмістила звернення до читачів, у якому сформульовано мету організації видання: „[...] для плекання та поширення музичної культури серед усіх верств нашого народу [...] робимо спробу та видаємо отсі „Музичні Вісти“ в надії, що всеж-таки добре діло візьме верх та знайде відгук у всіх тих, які досі не зуміли піддержати як слід добрих намірів наших попередників“, і завдання, що ставили перед собою видавці: „Ми мусимо гуртуватися до роботи й не можемо дивитися, щоби хори, диригенти, учителі музики і т. д. ходили самопас. Мусимо дати їм можливість друкованим словом порозумiватися, що їм лежить на серці, чого бракує, чого бажали б і т. д. [...] мусимо показатися в світі, як виглядаємо і що посідаємо“[19]*. Також тут надруковані уривки з листів, які надійшли до видавництва „Торбан“ після попереднього повідомлення про заснування цього музичного часопису. Для матеріальної підтримки адміністрація повідомила про створення Пресового фонду „Музичних Вістей“, до якого просила вносити кошти з метою створення фінансової бази для видання подальших чисел місячника.*

Таким чином, організатори намагалися залучити до співпраці якнайширше коло любителів музики, зробити видання доступним і цікавим не тільки для музичної еліти Львова, а й для сільських аматорських музик.

---

[16] Протоколи засідання членів Надзірної Ради і Контрольної Комісії // ЦДІА України у Львові, ф. 775, оп. 1, спр. 3, арк. 2.

[17] Музичні вісти (Львів).— 1934.— № 1.— С. 1.

[18] Протоколи засідання членів Надзірної Ради і Контрольної Комісії.

[19] Музичні вісти.— 1934.— № 1.— С. 1.

Головним редактором „Музичних вістей“ був Степан Жук, редакцію і адміністрацію очолив актив Музичної накладні „Торбан“. У серпні 1934 р. Управа і Надзірна рада дістали дозвіл на реєстрацію цього часопису.

Аналіз номерів за 1934 р. свідчить про наявність деяких тенденцій, а також закономірностей стосовно структури і змісту часопису. Постійними в журналі були рубрики, які створювали інформативно-рекламний блок. Це, зокрема, Нові видання, *що вміщала коротку рецензію-рекламу на нововидані твори, а також адреси їх продажу. Цікаво висвітлювали новини мистецько-літературного життя у колонці* Новинки, *яка стала своєрідною хронікою тогочасних подій. Про свою діяльність за певний період видавництво подавало звіт у рубриці* Звідомлення Музичної накладні „Торбан“. *Це був єдиний періодичний орган, з якого читачі дізнавалися про діяльність цього видавництва.*

Аналітичну частину часопису вміщено в розділі Огляд українського музичного життя, у якому кореспонденти коротко подавали відомості про мистецькі акції, презентації, діяльність українських товариств у Львові.

Своєрідний „музичний календар“ створили статті-нотатки музикознавців та аматорів. У цьому розділі друкувалися біографічні довідки про відомих музикантів:

— „Лев Г-ий (Лев Гумецький) „о. Остап Нижанківський — учитель музики (спомини зі шкільних часів)“[20]; Я. Ярославенко „К. Стеценко“[21]; Євстах Стеблецький „Дещо про Дениса Січинського (спомин)“[22].

Вміщено у ньому також новини з усіх куточків Європи: „А. Гнатишин „З музичного життя у Відні (Австрія)“[23].

У цьому розділі також подано відомості про гастролі та створення нових колективів, методичні рекомендації: „Ю. Ліщинський „Думки про організацію наших хорів“[24]; „Я. Ващук „Курси для капельмейстерів“[25]; „Я. Ярославенко „Чи початок союзу орхестр?“[26]

Ще один розділ становлять проблемні статті, присвячені питанням стилю в музиці, виконавства, історії, фольклору: „Д-р Л. Кобилянський „Українська музика (про українську музику народню та художню)“[27]; „Д-р мед[ицини] Степан Дмоховський „Про музичні здібності“[28]; „Про наш церковний спів“[29].

Окремо виділено рубрику Листування. Завдяки розгорнутій мережі кореспонденції редакція спілкувалася з читачами, враховувала їхні побажання чи зауваження щодо часопису.

В останньому, п'ятому, випуску редактори видання опублікували звернення до читачів, у якому узагальнено результати діяльности

---

[20] Музичні вісти.— 1934.— № 1.— С. 3.
[21] Там само.— № 2.— С. 1.
[22] Там само.— С. 5.
[23] Там само.— № 4.— С. 5.
[24] Там само.— № 2.— С. 6.
[25] Там само.
[26] Там само.— № 5.— С. 6.
[27] Там само.— № 2.— С. 3.
[28] Там само.— С. 2.
[29] Там само.— С. 5.

редакції за 1934 р., а також окреслено нові плани на майбутній 1935 р. щодо видання та передплати „Музичних вістей". Широкий спектр здобутків та оптимістичний погляд на подальшу діяльність вимагав нових грошових надходжень. Тому редакція, звертаючись до прихильників і читачів журналу, закликала до активної співпраці і меценатської допомоги: „як морально, так і матеріяльно"[30].

На других Загальних зборах, які відбулися 22 березня 1935 р., Я. Вінцковський як директор видавництва у своїй доповіді представив незадовільний матеріальний стан кооперативи, а також поінформував присутніх про те, „що на 1935 рік зголосилося лишень 23 передплатників. Управа покищо припинила видавання „Музвістей", стверджуючи, що нема за що й нема для кого видавати"[31]. *У травні, на черговому засіданні Надзірної ради, знову гостро постало питання про існування музичного часопису. Управа ще раз підкреслила: „Вправді такий журнал є дуже потрібний для розвитку української музичної культури, одначе наш „музичний світ" не хоче зрозуміти цього, що за журнал треба платити передплату"*[32]. *Не маючи коштів на подальше утримування „Музичних вістей", актив видавництва звернувся з клопотанням про фінансову допомогу до товариства „Просвіта" у Львові*[33]. *Але, відчуваючи свою економічну нестабільність, спричинену загальною кризою у країні, товариство йому відмовило. Тому Надзірна рада остаточно вирішила відкласти видавання журналу „аж до сприятливих часів, а зложену передплату — звернути"*[34]. *Таким чином часопис „Музичні вісти" припинив своє існування.*

До редакції почали надходити листи відданих читачів: „Дуже жалую, що припинено видавання „Музичних Вістей", з яких я сподівався дещо більш научитись музики, чи набути більш відомостей про музику..." (П. Хвесюк)[35]; *„Прикро мені почути, що припинено видавання „Музвістей", але і я такий самий лінпак, що не причинився до цього поширення..." (А. Гнатишин)*[36].

За 1933—1936 рр. кооператива Музична накладня „Торбан" нараховувала близько 30 членів, серед яких були як музиканти, так і представники інших професій. Видавництво відіграло вагому роль у поширенні і збереженні національної культури, розповсюджуючи твори українських композиторів серед таких організацій, як Співацько-музичне товариство „Сурма" у Трускавці, Співацьке товариство „Боян" у Чорткові, Секція музично-драматична при товаристві „Читальня українських студентських богословів ім. М. Шашкевича" у Львові, філія Музичного товариства ім. М. Лисенка в Яворові, які стали членами кооперативи.

---

[30] Музичні вісти.— № 5.— С. 2.

[31] Протоколи Загальних зборів Музичного видавництва „Торбан" // ЦДІА України у Львові, ф. 755, оп. 1, спр. 2.

[32] Протоколи засідання членів Надзірної Ради і Контрольної Комісії // Там само.— Спр. 3, арк. 7.

[33] Там само.— Арк. 6.

[34] Там само.— Арк. 7.

[35] Матеріали редакції „Музичні Вісті" 1934—1935 // ЛНБ НАН України, від рукописів, ф. 146 (Я. Ярославенко), 163/п. 8.

[36] Листи А. Гнатишина // ЦДІА України у Львові, ф. 775, оп. 1, спр. 12.

Протягом цих трьох років накладом видавництва вийшло близько 40 випусків. Це були переважно хорові твори Я. Ярославенка, Д. Січинського, К. Стеценка, А. Гнатишина, Г. Луківа, І. Омельського, М. Лисенка.

1936 р., згідно з постановою Статуту, переобрано членів Надзірної ради. Головою став урядник залізниці Лев Гумецький, а секретарем — Степан Жук. Схвально прийнявши пропозицію Л. Гумецького, при „Торбані" організовано Видавничо-пропагандивну секцію: „До основання такої секції змушує нас витворена кризою тяжка ситуація всіх підприємств — тимсамим — і нашого. Муситься отже, цьому зарадити. Треба здобути перш за все покупців на ноти, а щоби їх здобути, треба видавати такі твори, що заспокоювалиб наші культурні потреби і малиби вигляди, що підуть"[37]. На двох засіданнях, які відбулися протягом 1936 р., вирішено видавати твори, об'єднані у спеціальні тематичні блоки, приурочені місцевим святам: шевченківським, стрілецьким, крутянським, просвітянським, кооперативним, франківським та ін. Не оминула увагу членів Секції проблема духовної музики у Галичині, де літургійні пісні були переважно українським перекладом з російської; невдовзі, накладом видавництва „Торбан" вийшла друком Служба Божа, написана на українські мотиви композитором-аматором о. Мартинковим.

Поряд з друкованими засобами поширення результатів діяльности видавництва, на II засіданні Видавничо-пропагандивної секції було ухвалено рішення організувати при „Торбані" невеликий музичний колектив для пропагування творів, виданих „Музичною накладнею". Серед кількох пропозицій, які передбачали створення духового оркестру або смичкового квартету, члени Управи та Надзірної ради вирішили створити репрезентативно-рекламний хор „найкраще 8-мку мужеську, евентуально 12-тку мішану". Такий колектив „мігби виступати в радіо, своїми власними концертами, на ювілеях, святах [...] виїздити на провінцію на спеціальні запрошення, як місцеві ювілеї, посвячення якогось дому і т. д."[38]

На початку травня 1936 р. за сприяння Панасюка — запрошеного видавництвом — при „Торбані" створено невеликий (10 чоловік) чоловічий хор. Але через брак репетиційного залу та відпочинок хористів на літніх вакаціях утримати цей хор так і не вдалося. Через півтора року, а саме 17 вересня 1937 р., в ефірі Львівського радіо відбулася презентація хорового колективу музичного видавництва „Торбан". Це був заанґажований видавництвом мішаний хор (12 осіб) при церкві св. Миколи у Львові, який погодився виступати під назвою „Торбан". За 15 хвилин виділеного ефіру у виконанні колективу прозвучало сім пісень, виданих видавництвом, серед яких твори І. Омельського, Г. Луківа, Я. Ярославенка. Диригентом був Я. Вінцковський[39]. Але „через брак власної домівки, дальше ведення хору покищо залишено"[40].

---

[37] Протоколи засідання членів Надзірної Ради і Контрольної Комісії // ЦДІА України у Львові, ф. 755, оп. 1, спр. 3, арк. 12.

[38] Протоколи засідання членів Надзірної Ради і Контрольної Комісії // Там само.— Арк. 14.

[39] Там само.— Арк. 24.

[40] Хроніка. (Звідомлення) Музичної накладні „Торбан" кооперативи з обмеженою відповідальністю.

У лютому 1938 р. Лев Гумецький подав на розгляд Надзірної ради і Управи лист-резигнацію про дострокову відмову від головування: „Почуваюсь не в силі ведення дальших праць як Голова Надзірної Ради тимбільше, що після мойого пересвідчення Хв. Кооператива, якої дальший розвиток бувби пожаданий, у часі мойого головування не розвинулась, складаю надiлену мені гідність голови, а полишаюсь надальше як звичайний член“[41]. Лист було прийнято, і через рік, як того вимагав Статут, Надзірна рада уконституювала на посаду голови директора Народної торгівлі Олександра Бариляка, його заступником — Едмунда Вальнера, а секретарем — Тимоша Білостоцького. Заступника директора видавництва О. Сопотницького (який напередодні склав свої уповноваження через виїзд за межі Львова) замінив Степан Жук.

1939 р. відбулася третя спроба організації музичного колективу. Силами прогресивної інтелігенції видавництва у Львові створено мішаний хор „Торбан“, диригентом якого був Василь Сомик[42]. Невеликий камерний хор з 16 осіб 19 липня того ж року презентував по Львівському радіо кілька пропаґандивно-кооперативних пісень композиторів-сучасників, виданих Музичною накладнею „Торбан“. Світлину колективу вміщено в газеті „Наш прапор“ (14 серпня 1939 р.). Очевидно, хор проіснував недовго — у періодичних виданнях подальших років ніяких повідомлень про його діяльність немає.

Упродовж наступних двох років діяльність видавництва повністю припинилася. „Дня 1-го вересня 1939 р. почалася польсько-німецька війна і з тим днем „Торбан“ перестав існувати, хоч не був зліквідований. Особливо ж не міг „Торбан“ нічого видавати [...] дня 29. 06. 1941 року увійшли німецькі війська до Львова, після залишення міста совєтами. Дня 1 липня 1941 р. Управа розважала справу відновлення кооперативи, а Надз[ірна] Рада прихиляється до пропозиції Дирекції (Управи) і уважаючи себе зовсім і вповні компетентною, бо всі члени Надз[ірної] Ради остали живі у Львові, відновляє діяльність „Торбана“ з днем 1 липня 1941 року та поручає тій самій Управі дальше ведення кооперативи“[43]. У цей період занепала і видавнича справа: „В тому часі треба було кілька разів в різних місцях переховувати матеріяли й інвентар „Торбана“ та нищити такі наклади, за які Управа могла була бути жорстоко покарана більшовиками. Всеж таки хоч знищено доволі багато різних пісень, велика кількість видань „Торбана“ і весь інвентар залишився в дотеперішній домівці. Управа зробила інвентуру на 1 липня 1941 р. і вважати можна, що кооператива далі може існувати й розвиватися“[44].

У наступні роки діяльність видавництва „Торбан“ обмежувалася тільки продажем нот, адже коштів на нові актуальні видання видавництво не мало. Через складні умови відродження хорових колективів, гуртків, товариств хорові твори попиту не мали, натомість дістали збут твори для фортепіано, яких видавництво мало небагато.

---

[41] Лист Л. Гумецького // ЦДІА України у Львові, ф. 755, оп. 1, спр. 15.

[42] Лаба В. Творець українських маршів Ярослав Ярославенко.— Львів, 2000.— С. 38.

[43] Протоколи засідання членів Надзірної Ради і Контрольної Комісії // ЦДІА України у Львові, ф. 755, оп. 1, спр. 1.

[44] Там само.

Згідно з дорученням Ревізійного союзу українських кооператив, у 1942 р. Управа внесла зміни до Статуту: „Кооператива має назву Музична накладня „Торбан“ Кооператива з відповідальністю уділами у Львові; Уділ становить 25 зл[отих] (двадцятьпять злотих). Вступний внесок 5 зл[отих] (пять злотих)...“[45], які так і не були затверджені. 30 листопада того ж року Управа внесла заяву-дозвіл для продовження діяльности видавництва до Господарського відділу міста Львова і до відділу „Пропаганда“, але позитивної відповіді не дістала. Щоб продовжити свою діяльність, Управа погодилася зареєструвати „Торбан“ як субвідділ Українського видавництва у Львові, а останнім кроком була спроба Управи зі своїм нотним видавництвом вступити до „Книгоспілки“, яка утворилася у 1940-х рр. у Львові[46].

1943 р. Надзірна рада перебрала заступника директора Управи кооперативи на три роки — Т. Білостоцького. Але невдовзі, по закінченню нотних примірників на складах накладні, видавництво „Торбан“ припинило своє існування.

Створення та утвердження музичного видавництва „Торбан“ відбувалося у складний історико-політичний період і завдяки активній діяльності композитора-аматора Я. Ярославенка та його однодумців, видавництво проіснувало тривалий час, за який накладом видавництва вийшло близько 330 чисел різноманітних нотодруків. Завдяки музичному видавництву вийшли друком твори маловідомих композиторів-аматорів, творчість яких стала проміжною ланкою між творчістю композиторів-класиків XIX ст. і нової генерації композиторів XX ст.

Значною сторінкою діяльности видавництва була організація музичного часопису „Музичні вісти“, який став справжньою хронікою мистецьких заходів Галичини 30-х рр. XX ст.

Видавнича спадщина Музичної накладні „Торбан“, як одного з небагатьох осередків збереження національного надбання музичного мистецтва Галичини кінця XIX — початку XX ст., відіграла вагому роль у розвитку української музичної культури.

Наталія НИКОРАК

---

[45] Статут, протоколи і листування про заснування видавництва „Торбан“ // ЦДІА України у Львові, ф. 755, оп. 1, спр. 1.

[46] Протоколи засідання членів Надзірної Ради і Контрольної Комісії // Там само.— Спр. 3, арк. 41.

ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМ. СТАНІСЛАВА МОНЮШКА У СТАНІСЛАВОВІ

Наприкінці XIX — на початку XX ст. місто Станіславів відігравало роль одного з найрозвиненіших культурних центрів Галицького краю. У цей період простежується значне піднесення у галузі музичного мистецтва, що було зумовлено демократизацією суспільно-політичного життя у Галичині, відкритістю для взаємовпливів та взаємопроникнень культур різних народів. Підвищенню рівня культури населення міста і краю сприяла організація польських та українських культурно-просвітницьких і музичних товариств, що діяли у сфері музичної освіти та виховання, шляхом пропагандистської, просвітницької і видавничої справи.

Тривалий час у Станіславові діяли польське Музичне товариство ім. Станіслава Монюшка та консерваторія при ньому, що вели активну мистецьку та освітню діяльність.

Музичне товариство ім. Станіслава Монюшка (МТМ) утворилося 1879 р. у Станіславові на зразок Галицького Музичного товариства у Львові. У вересні того ж року у варшавському тижневику „Echo Muzyczne, Teatralne, Artystyczne" було надруковано повідомлення про відкриття Товариства, котре буде утримувати музичну школу та хор. Товариство оголошувало конкурс на посаду директора, викладача теорії та гри на скрипці. Річна платня керівника мала дорівнювати від 375 до 450 ринських, ним міг стати лише поляк. Передбачалося, що у місті з 20 тисячами мешканців за відсутности вартої уваги конкуренції знайдеться чимало охочих навчатися у музичній школі[1].

Очевидно, на перше оголошення ніхто не відгукнувся, тому воно повторно було подане ще раз у листопаді того ж року з невеликими змінами стосовно кандидатури директора, який окрім адміністративних функцій повинен був ґрунтовно знати теорію музики, давати уроки гри на двох інструментах і керувати хором. Річна платня мала становити для нього 800 злотих (480 ринських). Окрім того, він мав можливість давати приватні лекції[2].

Першим довголітнім головою МТМ у Станіславові став Болеслав Шамейт, а музичним керівником Єдлічка. Товариство розмістилося на

---

[1] Echo Muzyczne, Teatralne, Artystyczne (далі — EMTA).— 1879.— N 17.
[2] Там само.— N 22.

вулиці Бельовського, 1, а його засновниками був прийнятий Статут, затверджений у 1879 р. Високим намісництвом згідно з Законом № 134 від 15 листопада 1867 р. „Про утворення товариств“. Періодично Статут дещо видозмінювався відповідно до вимог часу, зокрема у 1882, 1889, 1895, 1898, 1905, 1912, 1928, 1933 рр.[3] *Зміни були незначні і стосувалися переважно внутрішнього устрою Товариства.*

Товариство було членом Малопольського зв'язку товариств музичних і співочих у Львові, якому підпорядковувалося. Відповідно до Статуту, польське Товариство діяло на території Станіславівського воєводства. Адміністративним роком уважався шкільний рік, а офіційною мовою — польська.

Метою діяльности МТМ було поширення і плекання в найширших верствах населення „культури музичної і драматичної“. Для здійснення мети було поставлено ряд завдань:

1) утримання в Станіславові постійних артистичних труп для постановки сценічних творів (як драматичних, так і вокально-музичних);

2) пропаганда ідей театру в пресі;

3) утримання музичної школи;

4) утримання драматичної та балетної шкіл;

5) колективне, сольне, вокальне та інструментальне музикування;

6) утримання і поповнення музично-драматичної бібліотеки;

7) організація постійних колективів — як аматорських, так і професіональних, для музичної й драматичної діяльности;

8) залучення громадськости до діяльности Товариства та школи;

9) проведення товариських вечірок;

10) накопичення фондів та інвентаря;

11) підготовка артистичних сил для допомоги у вокально-музичній, драматичній і танцювальній діяльності.

Членом Товариства могла стати будь-яка фізична особа, що досягла повноліття і зобов'язувалася дотримуватися засад, визначених у Статуті. Всі члени Товариства мали право участи у вільному згромадженні (загальних зборах); вибору до правління та інших органів; першости у записі до навчальних закладів Товариства; користування бібліотекою та інвентарем. До обов'язків належали підтримка діяльности Товариства — як матеріальна, так і моральна, сплата членських внесків щомісячно та вписового, дотримання зобов'язань перед правлінням та вільним згромадженням.

Структура МТМ була досить розгалуженою — до адміністративних керівних органів належали: а) вільне згромадження; б) правління; в) ревізійна комісія; г) арбітражний суд; до виконавчих: а) художня комісія; б) дирекція музичної школи. Кожний структурний орган Товариства мав чітко визначені функції.

Вільне згромадження займалося змінами до Статуту, створенням і затвердженням звітів з діяльности, ухвалювало бюджет, вибирало голову та десять членів правління, шість членів ревізійної комісії на три

---

[3] Справа про зміни Статуту та діяльність польського Музичного товариства ім. С. Монюшка в Станіславові. Див.: Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 146, оп. 25, спр. 84, арк. 131.

роки, вісім учасників арбітражного суду на рік. На вільному зґромадженні голосував кожний член Товариства.

Правління — як керуючий адміністративний орган — розпоряджалося майном, фінансами МТМ та здійснювало нагляд за діяльністю відділів Товариства, консерваторією та її філіями. Правління складалося з голови і десяти членів: заступника, секретаря, бухгалтера, скарбника, завгоспа, адміністратора, бібліотекаря, костюмера, делегатів художньої комісії та колективів. Керівну функцію здійснювали голова, його заступник, секретар і скарбник.

Художня комісія була виконавчим органом, складалася з 12 осіб, мала двох керівників — справ музичних і драматичних. Сюди входили відповідальні за артистичний склад, реквізит, сцену, пресу, бюджет. Завданням комісії було спрямовувати творчу діяльність МТМ у музичній і драматичній сферах, тому вона ухвалювала репертуар, терміни і кошториси постановок, безпосередньо займалася залученням аматорів та інвесторів.

Дирекція консерваторії, як і художня комісія, підпорядковувалася правлінню, опікувалася навчальними справами та двічі на рік готувала звіт про діяльність.

У перші роки своєї праці Товариство функціонувало за рахунок фондів, що початково складалися з членських внесків та вписового; з оплати за навчання в музичній школі, котра з 1880 р. почала іменуватися консерваторією; з прибутків від вистав; пожертв, оренди інвентаря. Трохи згодом МТМ перейшло на державне фінансування. Субвенції надходили з Міністерства освіти і віросповідань, Високого сейму, магістрату міста. Цей факт свідчить про пріоритетне значення польських товариств і організацій у Галичині, утворенню і розвитку яких сприяла держава, обмежуючи при цьому подібні українські утворення, котрі не мали підтримки влади.

Після дев'яти років діяльности Товариства ім. С. Монюшка з ініціативи голови правління Б. Шамейта зародилась думка про побудову власного театру. У місцевій газеті „Kurjer Stanisławowsky" зазначалося, що „Шамейт був тим жебраком, що буквально випрошував гроші на власне приміщення, і коли не пускали у двері, входив у вікно, і таки домігся виділення місця під будинок"[4]. Автором проекту став інженер-залізничник Йозеф Ляпіцький, який під псевдонімом Лірник посів перше місце у конкурсі. Будівництво розпочалося 21 травня 1891 р., а закінчилося 22 листопада 1892 р. Новий театр очолив Люціан Квіцінський, а згодом Владислав Антоневський. Тут робили перші кроки Анджей Милевський (режисер театру імені Я. Словацького у Кракові), Ян Новацький (режисер театру „Багатель" у Кракові) та інші[5]. У приміщенні польського театру на вулиці Бельовського відбувалися концерти і вистави не тільки Музичного товариства ім. С. Монюшка, але й інших польських і українських товариств і організацій, про що свідчать численні публікації у газетах „Kurjer Stanisławowsky", „Діло". Оренда за-

[4] Kurjer Stanisławowsky.— 1928.— 4 listopada.

[5] Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa „Teatr im. Moniuski", towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok 1929/1930.— Stanisławów, 1930.— 33 s.

лу приносила певні доходи в касу Товариства. Це було найбільш пристосоване для мистецької діяльности приміщення у місті.

Товариство провадило у Станіславові досить активну діяльність. Воно мало симфонічний оркестр, чоловічий, жіночий та мішаний хори, а згодом постав аматорський оперний колектив, біля початків якого був Вітольд Матога. Мистецькими силами Товариства проводилися концерти камерної, хорової, симфонічної, оперної музики, про що свідчать газетні повідомлення вже за 1885 рік. Так, силами МТМ та консерваторії було виконано кантату Міхала Бернадського — художнього директора. На іншому концерті під керівництвом того ж М. Бернадського прозвучали музика Ф. Мендельсона до „Сну літньої ночі" В. Шекспіра та ювілейна кантата В. Желенського, створена до 200-ї річниці перемоги Яна Собеського над турками під Віднем. Виконувався також септет Я. Гуммеля[6].

Найважчі часи переживало Товариство з 1897 по 1905 р., що було пов'язано з недостатнім фінансуванням. Значний дефіцит коштів виник через школу, що найбільше потребувала дотації. На той час головою МТМ був Галусінський, художнім директором — Міхал Бернадський, якого у 1897 р. змінив Генріх Зегарковський, випускник Варшавської консерваторії. Це був висококваліфікований музикант, який керував хором і оркестром, вів курс скрипки, фортепіано, співу, завдяки чому творчий процес значно пожвавився. У цей період, зважаючи на пасивне ставлення громадськости до музики, правління Товариства запровадило безплатний курс навчання хорового співу, а самі хори поділило на два курси: підготовчий та основний, що сприяло підвищенню виконавського рівня. Для активізації життя і зміцнення матеріальної бази Товариства був створений комітет розваг, який у 1897 р. організував шість вечірок, бал, аматорську виставу і фестини[7].

Після цього важкого періоду настає час розквіту, якого Товариство досягло під керівництвом Віктора Міллера. У консерваторії при МТМ у цей час навчалося багато учнів — близько 200. Це вплинуло на зростання до відповідних розмірів чисельности хорів та оркестрів, а оперна трупа отримала можливість для постановки спектаклів світового рівня, у яких брали участь знамениті солісти того часу та місцеві виконавці. У репертуарі оперної студії при МТМ були опери „Галька" С. Монюшка, „Паяци" Р. Леонкавалло, „Тоска" Дж. Пуччіні, про постановку яких знаходимо докладні відомості на сторінках „Kurjera Stanisławowskiego", котрий часто і детально інформував читачів про діяльність МТМ у місті. У № 1324 часопису від 22 січня 1911 р. зазначалося, що названі опери прозвучали на доброму рівні, викликали значне зацікавлення публіки, котра вщерть заповнювала зал театру. У „Паяцах" особливо відзначали Адама Людвіга в партії Тоні, який створив образ ретельно і різнобічно відпрацьований, а своїм прикладом спонукав усіх артистів до природної і вільної гри. Танцювальні епізоди були доповнені електричним освітленням, котре встановили в театрі у квітні того ж року. Всі опери прозвучали під енергійною диригентурою

[6] Мазепа Л. Причинки до історії музичної освіти в Східній Галичині // Музика Галичини.— Львів, 1999.— Т. 2.— 284 с.

[7] Справа про зміни Статуту...

голови МТМ Віктора Міллера. Повідомлялось також, що на численні побажання публіки 30 січня 1911 р. буде здійснено повторну постановку опери „Паяци"[8].

Товариство діяло дуже активно. Уже 12 березня 1911 р. з'явилася рецензія на нову оперу у його виконанні — „Богему" Дж. Пуччіні. У головній ролі Мімі виступила відома співачка, сестра знаменитого польського композитора К. Шимановського С. Корвін-Шимановська. Проста і наївна, в ітелігентному і вишуканому трактуванні, Мімі здобула прихильність аудиторії. В опері були також задіяні співаки Щерський, Баковська, Бернард. Оркестр був скомпонований відповідно до інструментування Дж. Пуччіні, хори ансамблювали злагоджено і чисто[9].

„Богема" і „Паяци" виконувались також у квітні 1911 р. з участю знаного оперного співака, професора Краківської консерваторії Адама Людвіга та його учениці Сведзінської, котру у цій постановці через хворобу замінила А. Домбровська.

Час від часу оперна трупа Товариства здійснювала гастрольні поїздки. Так, зокрема, знаходимо оголошення, що колектив опери 4 червня 1911 р. виїде на дві вистави — з „Галькою" С. Монюшка і „Богемою" Дж. Пуччіні. Персонал театру складався із 40 осіб, крім солістів та оркестру з 42 виконавців. У виставах узяли участь Ванда Хендріх, Адам Людвіг, Гуго Затей. Про ці гастролі так відгукувалася місцева преса: „Враження, які залишилися від обох вистав, є надзвичайно гарними, оркестр просто досконалий, ансамбль дивовижний, можливо, навіть кращий, ніж у Львівській опері, диригент незрівнянний, сольні партії на високому рівні. Вражала цілісність у виконанні опер. Все це відзначила громадськість Перемишля, яка з ентузіазмом аплодувала виконавцям". Отже, судячи з повідомлення, рівень виконавської майстерности оперної групи був високий. Велика заслуга в цьому належала диригентові — директорові МТМ Вікторові Міллеру, який зумів організувати кваліфікований колектив, створив оркестр, що не тільки не поступався, як зазначалося у статті, оркестрові Львівської опери, але й у дечому його перевищував. У той період Станіславівська опера виїжджала також у Чернівці, Коломию, Львів.

Проте у пресі іноді з'являлися й публікації тих авторів, які не завжди однозначно висловлювалися щодо МТМ, вбачаючи у ньому конкурента гастролюючим польським театрам. У „Dzienniku Polskim" у 1910 р. навіть з'явилася стаття з твердженням, що Музичне товариство створенням аматорської опери унеможливило започаткування постійного театру в Станіславові. У відповідь на такі закиди у „Kurjeri Stanisławowskim", № 1335 від 9 квітня 1911 р. з'являється велика стаття, у якій автор доводить, що утримання сталої опери у місті, де громадськість досить пасивна щодо музики, а постійно відвідують театр десь 600—700 чоловік, є просто неможливим фінансово, адже касові збори не зможуть забезпечити в першу чергу всіх необхідних витрат (комунальні послуги, реквізит, костюми та інше). А якщо врахувати, що оперу відвідують переважно люди заможні, котрі мають звичку ви-

[8] Kurjer Stanisławowsky.— 1911.— 22 stycznia.— N 1324.
[9] Там само.

їжджати до Відня та Львова, вважаючи, що там мистецький рівень значно вищий, то постійної публіки залишиться цілком небагато. Отож, аматорська опера в жодному разі не „вбиває“ постійного театру, а є непоганим виходом із ситуації[10].

Стан розквіту Товариства ім. С. Монюшка тривав аж до Першої світової війни, після якої його очолив Зиґмунд Бокуна, а художнім директором був Мар'ян Дорожинський. Його заслугою стали постановки опер „Фауст“ Ш. Гуно, „Кармен“ Ж. Бізе, „Травіата“ Дж. Верді, „Галька“ С. Монюшка, „Паяци“ Р. Леонкавалло. Окрім опер, на сцені польського театру відбувалися також концерти симфонічного оркестру, який здійснив значний поступ під керівництвом директора Товариства Альфреда Штадлера. В одній із рецензій, опублікованій у пресі, читаємо: „Директор Штадлер поставив перед собою завдання вивести оркестр на належний виконавський рівень, а за цим йде зміцнення фундаменту нашої культури, що повинно знайти відгук у всіх любителів музики у нашому місті. Вже другий оркестровий концерт музики XIX ст. за добором ефектного і високохудожнього репертуару та поважної кваліфікації капельмейстера і його сумлінній праці був дуже цікавий“[11]*. Далі автор зазначає, що на європейських сценах у той час щораз частіше з'являється класика, театр воскрешає давно забуту оперету і вальс, намагаючись заколихатися у спокійних ритмах, знайти порятунок від бурхливої епохи і трохи помріяти. Намагання забутися, відпочити — от що вабило публіку до залу, де звучав Й. Штравс. Повний зал — небувала річ після війни, що приписувалося особистим заслугам А. Штадлера, який здобув прихильність станіславівської публіки.*

З не меншим успіхом відбувся концерт симфонічного оркестру до 100-річчя від смерти Людвига ван Бетовена. Особливо відзначилася в ньому обдарована піаністка Лусаковська-Дорожинська, виконавши концерт Es-dur, що став кульмінаційним моментом виступу, на якому були присутні воєвода і делегат департаменту культури і мистецтва з Варшави[12].

Музичне товариство ім. С. Монюшка постійно оновлювало репертуар виконавських колективів. Так, на початок нового сезону 1927/1928 р. було заплановано виконати таку програму:

Опери: „Жидівка“ Ж. Галеві, „Страшний двір“ С. Монюшка (з нагоди 50-річчя Товариства), „Мадам Баттерфляй“ Дж. Пуччіні, „Варшав'янка“ А. Штадлера, „Повернення батька“ Т. Яреуького.

Оперети: „Красуня Галатея“ Ф. Зуппе, „Летюча миша“ Й. Штравса.

Концерти: Концерт b-moll для фортепіано з оркестром П. Чайковського (соло Генріх Гюнсберґ); Концерт e-moll для фортепіано Ф. Шопена (соло Максиміліан Герр); Концерт D-dur для скрипки Н. Паганіні (соло Станіслав Кребс).

Симфонічні твори: Симфонія № 5, c-moll та симфонія № 7, A-dur; „Паломництво Рози“ Р. Шумана.

[10] Kurjer Stanisławowsky.— 1911.— 22 stycznia.— N 1324.
[11] Там само.— 1928.— 12 lutego.— N 395.
[12] Там само.— 1927.— 15 maja.— N 354.

Камерна музика: Тріо Г. Шуберта, Г. Фітельберга, Л. ван Бетовена, Е. Ґріґа, В. Барвінського у виконанні Г. Гюнсберґа, С. Кребса, А. Шмара.

Судячи зі складної програми, Товариство ставило перед собою високі завдання доносити найкращі зразки світової класики до широкої аудиторії та, очевидно, небезпідставно обирало саме такий репертуар. У концертних програмах МТМ не обійдено увагою камерну музику, що до цього часу рідко з'являлася у концертах. Цьому сприяв створений у консерваторії Юзефом Фінкельштайном клас камерної музики, в якому брали участь її учні. В камерних ансамблях грали і самі викладачі. Ціла низка концертів тріо, учасниками якого були Генріх Гюнсберґ (фортепіано), Станіслав Кребс (скрипка), Адам Шмар (віолончель), відбулася взимку 1927—1928 рр. Прозвучали тріо Г. Шуберта, Г. Фітельберга, Л. ван Бетовена, Ж.-Б. Рамо, Е. Ґріґа, В. Барвінського. У відгуках преси відзначалась надзвичайна цілісність колективу, що поєднав три такі різні індивідуальності. Г. Гюнсберґ ніби прийшов з попередньої епохи піаністів-віртуозів, у якій головним уважали не техніку, а образ, підпорядковуючи її художній меті. У скрипаля С. Кребса чистота інтонації навіть у найтехнічніших місцях вражала слухачів. Співучість, людська теплота віолончелі А. Шмара зачаровувала з не меншою силою[13]. Це тріо відзначили як найкращий камерний колектив у Польщі, що сміливо може сперечатися з подібними колективами з-за кордону. Згаданий факт тим втішніший, що Г. Гюнсберґ (учень Луїса Дієтля, Віельма Куртца та Льва Сироти) вів у консерваторії клас фортепіано, а С. Кребс (випускник інституту Капета у Парижі) — клас струнних інструментів. Обидва довгий час працювали у Львові.

Виконавський рівень цих музикантів дозволяв окрім участи в тріо виступати сольно, що давало чудовий приклад для учнів консерваторії. Оповідаючи про один з фортепіанних вечорів професора Г. Гюнсберґа, рецензент називає його першокласним піаністом, який, незважаючи на молодий вік, вільно володіє всіма технічними прийомами гри на фортепіано. У його програмі твори Й.-С. Баха, Ф. Шопена, Кл. Дебюссі. Зазначалося, що для консерваторії професор Г. Гюнсберґ є „найціннішим здобутком, що дає велику надію на те, що він зможе прищепити молодому поколінню любов до фортепіанної музики та вміння її виконувати. Громадськість очікувала, що його поява зможе доповнити прогалини в цій сфері, що утворилися за довгі роки“[14].

Значну увагу Товариство приділяло хоровому мистецтву, тому хор ніколи не залишався осторонь його концертної діяльности. Він брав участь в оперних виставах, симфонічних концертах, співав у Вірменському костелі, був частим гостем на різних громадських заходах, виступав з благодійною метою. Репертуар хору включав широку палітру творів від класики до сучасности. Про його професіональні можливості свідчить виконання Реквієму В. А. Моцарта із симфонічним оркестром.

Незважаючи на таку активну діяльність, у Товаристві було чимало проблем, пов'язаних передусім із фінансами. Значних коштів вимагали утримання консерваторії, а також постановка опер із залученням видатних солістів. Окрім того, ще з кінця війни постала необхідність

[13] Kurjer Stanisławowsky.— 1927.— 11 grudnia.— N 386; 1928.— 12 lutego.— N 395.
[14] Там само.— 1928.— 11 marca.— N 399.

перебудови театру, що був значно пошкоджений та перестав повністю відповідати останнім архітектурним вимогам щодо будівель такого призначення. Занепад театру примушував Товариство інколи орендувати приміщення в українського „Сокола“ та казино. В газетах публікувалися величезні статті про перебудову театру із зображенням його плану. Спеціалісти дотримувалися думки, що старий будинок надто тісний, тому потребує розширення, а про побудову нового приміщення говорити надто рано, адже це потребувало значних коштів. Сума для розширення визначалася у межах 250—300 тис. злотих. На чолі відбудовчого комітету став воєвода[15] *Б. Наконечників-Клуковський, який допомагав Товариству фінансово. Будучи впливовою особою, він домігся від центральної влади значних інвестицій. До цього процесу прилучився також бурмістр В. Хованєц, що домовився з міською радою про виділення постійних субвенцій для ведення театру та про довготермінову позичку у сумі 120 тис. злотих, надану Господарським краєвим банком. У цей складний для театру період не були осторонь члени МТМ та громадськість, що робили пожертви на користь справи. Урочисте відкриття перебудованого театру відбулося у 1929 р. На ньому були присутні міністр освіти та віросповідань С. Червінський, директор департаменту мистецтв В. Ястржебовський, директор департаменту шкільництва Т. Ярмінський, воєвода, бурмістр та інші*[16]. *Вражає увага, з якою поставилася до проблем польського театру влада, і оперативність, з якою вони вирішувалися.*

З боку Товариства також були зроблені певні кроки. Щоб полегшити тягар перебудови та утримання театру, воно 15 червня 1928 р. об'єднується з Товариством ім. Александра Фредри, що діяло в місті з 1921 р. Нове утворення отримало назву „Театр ім. С. Монюшка. Товариство музично-драматичне в Station Станіславові“. Злиття було вигідне також Театрові ім. А. Фредри, адже основною перешкодою його розвитку була відсутність власної обладнаної сцени. Уже багато років Товариство орендувало зал театру МТМ для своїх вистав у суботу і неділю[17].

Така подія поставила перед новоутвореним колективом нові завдання. Це величезний обсяг праці, що стосувався справ опери, оперети і драми, а також консерваторії та перебудови театру. Фінансів, що передовсім були спрямовані на реконструкцію театру, не вистачало для ведення музичної діяльности консерваторії та постановки видовищ. У цей період усі виступи відбувалися у залі українського товариства „Сокіл“ у вівторок і середу. Нове об'єднання прийняло і затвердило Статут та обрало двох керівників — у справах музичних А. Штадлера та у справах драматичних В. Гелленського. Балетмейстером був Я. Давидович. Таким чином об'єднання „Театр ім. С. Монюшка. Товариство музично-драматичне“ взяло на себе роль постійного театру, якого до того часу в місті не існувало. У репертуарі нового сезону були: опера „Страшний двір“ С. Монюшка, вистави „Дзяди“ А. Міцкевича, а також твори Ю. Словацького, Г. Запольської, „Сон літньої ночі“ В. Шекспіра, „Розбійники“ Ф. Шіллера та інші. Незважаючи на труднощі, в цей

---

[15] Kurjer Stanisławowsky.— 1928.— 18 marca.— N 400.
[16] Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa „Teatr im. Moniuski“... Rok 1929/1930.
[17] Там само.

період простежується значне творче піднесення діяльности Товариства і консерваторії, розширюється балетна школа, якою опікується Ярослав Давидович[18].

12 січня 1930 р. Товариство відзначало урочистий ювілей 50-річної діяльности на теренах музичної культури Галичини. На ньому були присутні поважні гості, серед яких делегат Об'єднання малопольських співочих і музичних товариств у Львові. З цієї нагоди було виконано оперу патрона Товариства С. Монюшка „Страшний двір", яку публіка сприйняла з великим ентузіазмом. Перед виставою голова Малопольського зв'язку товариств Тадеуш Гофлінгер вручив МТМ грамоту „почесного члена" Зв'язку.

З кінця 1931 і аж по 1937 р. керівником музичних справ у Товаристві став талановитий диригент і композитор Тадеуш Ярецький. За драматичну діяльність відповідав Казимир Ворбродт. На сцені оновленого театру з'явилися дві нові опери — „Ріголетто" та „Травіата" Дж. Верді. Для виконання головних партій були запрошені видатні артисти, що здобули світову славу,— Ада Сарі, Тадеуш Шиманович і Федір Щиглов. У цей час були проведені Шопенівські концерти, у яких виступав відомий польський піаніст Станіслав Недзільський,— його було заанґажовано Товариством на концертний сезон 1934/1935 р. Виступи талановитого піаніста, в програмі якого звучали твори Р. А. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Пуленка, І.-М.-Ф. Альбеніса[19]*, стали яскравою подією у житті міста.*

З 1937 р., після від'їзду директора Тадеуша Ярецького до Америки, Товариство очолив на короткий час Максиміліан Герр, хором опікувався Станіслав Домбровський, а оркестром — Юзеф Фінкельштайн. Успішно проіснувавши до 1939 р., „Театр ім. С. Монюшка. Товариство музично-драматичне" і консерваторія залишили помітний слід в історії мистецтва нашого краю.

Товариство мало досить розгалужену структуру, а його діяльність охоплювала концертну, просвітницько-пропагандистську, педагогічну і виховну сфери. Поряд з українським Товариством імені М. Лисенка воно було осередком музичної освіти, оскільки утримувало на високому рівні консерваторію, що стала джерелом кваліфікованих кадрів не лише для нього самого та міста, але й для усієї Галичини. Відомо, що вже у 1885 р. в Коломиї відкрилася філія Товариства з музичною школою при ньому з ініціативи директора Станіславівської консерваторії МТМ А. Штадлера, згодом реорганізована. На той час у ній існували класи гри на фортепіано під керівництвом Максиміліана Герра; гри на скрипці, який вів Станіслав Кребс; сольного співу під орудою Яна Зопота. Теоретичні предмети викладав Альфред Штадлер[20].

У фондах ЦДІА України у Львові знаходимо відомості про утворення 4 січня 1893 р. МТМ у Болехові[21]. *Товариство діяло також у*

---

[18] Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa „Teatr im. Moniuski"... Rok 1929/1930.

[19] Там само.— Rok 1934/ 1935.— Stanisławów, 1935.— 33 s.

[20] Прохання засновників музичних і драматичних колективів у Бережанах, Львові, Коломиї про затвердження статутів // ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 58, спр. 1248, арк. 1—112.

[21] Прохання засновників драматичних товариств у м. Болехові, Бережанах, Жешуві про затвердження статутів // Там само.— Спр. 1242, арк. 1—64.

Стрию з 1893 р., у Ковелі з 1932 р. існувала музична школа імені С. Монюшка[22].

Товариство мало симфонічний оркестр, чоловічий, жіночий та мішаний хори, що активно виступали з власними концертними програмами. Особливу сторінку його діяльности становить опера, адже залишаєтъся незаперечним фактом, що лише МТМ у Станіславові мало можливість робити постановки найкращих зразків світової оперної музики. Варто лише назвати „Тоску“, „Богему“, „Мадам Баттерфляй“ Дж. Пуччіні, „Травіату“, „Ріголетто“ Дж. Верді, „Кармен“ Ж. Бізе, „Євгеній Онєгін“ П. Чайковського, „Паяци“ Р. Леонкавалло, даючи змогу місцевій публіці ознайомлюватися з вершинами музичного мистецтва. Аматорська опера довгий час виконувала функцію постійного професіонального театру, а після об'єднання Музичного товариства з Театром ім. А. Фредри взяла її на себе, доповнивши постановками п'єс вітчизняних та зарубіжних авторів.

Пропагуючи ідеї музичного і драматичного мистецтва у пресі, Товариство займалося просвітницькою діяльністю, адже майже в кожному номері „Kurjera Stanisławowskiego“ були рубрики „З опери“ та „Театральна хроніка“.

Активно діючи у Станіславові, Музичне товариство ім. С. Монюшка, проте, не узурпувало сцени, а навпаки, залучало до концертних програм та сценічних постановок талановитих артистів з інших міст країни, даючи поштовх для зростання власних виконавських сил. Стимулом артистичного прогресу були також гастролі його колективів.

Шістдесятирічна діяльність Товариства у Станіславові відіграла визначну роль у культурі міста та всієї Галичини.

Олександра НИЧАЙ

[22] Прохання засновників МТМ в м. Стрию про затвердження статутів // ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 58, спр. 1228, арк. 1—19.

ВІДЕНЬ І УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 1918—1944 РОКІВ

Перша світова війна спричинила несприятливі умови для розвитку української музичної культури Відня. Однак суспільно-громадське життя не завмирало завдяки діяльності українських товариств, які спільно з молодими музикантами щорічно підтримували традицію вшанування пам'яти Кобзаря та інших національних свят. Серед відомих „віденців" — Богдан Бережницький (віолончеліст і концертмейстер віденської „Volksoper"), Михайло Карський (співак, засновник власної школи та методики співу. Його педагогічна праця здобула визнання на інтернаціональному педагогічному конґресі в Парижі й опублікована французькою мовою), Дарія Каранович-Гординська (піаністка), Мирослава Левицька (викладач музичної школи з класу фортепіано), Михайло Дуда (співак-тенор), Іван Савка (оперний співак-хорист), Мирослав Занько (скрипаль). Студентами Музичної академії були піаністи Софія Дністрянська, Володимира Божейко, Галя Левицька-Крушельницька, Галина Лагодинська-Залеська, Тарас Микиша, Любка Колесса, Антоніна Ярошевич, Марта Кравців-Барабаш, Галина Тимінська-Василашко, Руслана Антонович, Микола Бринь, Ольга Бережницька, Оксана Цурковська, Наталія Ляхович, Юрій Цибрівський, Роман Стецура, Ірина Лончина, Мирослава Глининська, Северин Сапрун, Ольга Мечник, Таїсія Голіната-Богданська, Олександр Омельський; скрипалі Іван Ковалів, Аристид Вирста, Аліція Бучинська, Зоя Полевська, Володимир Баран; віолончелісти Зоя Полевська, Христя Колесса, Мирослав Дуда; співаки Ольга Лепкова, Євгенія Зарицька, Іванна Шмериковська-Приймова, Іра Маланюк, Володимир Барановський, Михайло Дуда, Мирослав Старицький, Мирослав Антонович; диригенти Кирило Цепенда, Іван Задорожний; музиколог Ігор Соневицький та багато інших.

Одним з відомих на той час творців української музичної культури австрійської столиці був буковинець Євсевій Мандичевський (1857—1929)[1]*. Ще в молодому віці він обіймав посаду хормейстера Віденської музичної академії, керував приватними хоровими колективами, оркестром „Товариства друзів музики". З 1896 р. Є. Мандичевський — професор консерваторії, автор багатьох музикознавчих і теоретичних*

---

[1] Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш.— Москва, 1976.— Т. 3.— С. 432—433.

праць, творів хорової та інструментальної музики. Серед його (понад тисячі) учнів — Борис Кудрик. Високий професіоналізм Є. Мандичевського був визнаний не лише у музичних колах його сучасників (Й. Брамс, А. Брукнер, Е. Ганслік, К. Гольдмарк, М. Г. Ноттебом, Й. Штравс), але й австрійським урядом, який надав йому високий статус Почесного громадянина Відня[2].

На увагу дослідників заслуговує життєвий і творчий шлях композитора і диригента хору української греко-католицької церкви святої Варвари у Відні Андрія Гнатишина (1906—1995). Його мистецьку долю вирішив митрополит Андрей Шептицький, призначивши йому стипендію на музичні студії у Віденській консерваторії. Диплом капельмейстера А. Гнатишин дістав у 1934 р., але своє навчання не припиняв, уроки композиції він брав у професора Люстгартена.

У Відні А. Гнатишин відразу вступив до Українського академічного товариства „Січ", відновив роботу артистичного гуртка. Тут розпочалася його композиторська діяльність. Серед перших творів — Служба Божа (із слов'янським та грецьким текстами), „Українська сюїта", яку в 1937 р. виконували професіональні музиканти симфонічного оркестру віденського радіо (диригент Макс Шенгер), декілька пісень для голосу з фортепіано: „На чужині", „Жита" (слова О. Олеся), „Розійшлися ми світами, друзі" (слова М. Максимова), симфонічний твір „Моє село" у п'яти частинах.

З хором „Бандура" А. Гнатишин упродовж кількох років виступав у найкращих концертних залах австрійської столиці (Musikverein, імені Й. Брамса в палаті Музичного товариства, імені В. Моцарта в Konzerthaus), у яких звучали твори В. Барвінського, С. Людкевича, М. Гайворонського, М. Колесси, М. Лисенка, К. Стеценка, П. Ніщинського. Серед концертних програм — „Свято 1 листопада" (1938) „Вечір української музики" (1939), вечір до 80-річчя від смерти Т. Шевченка (1941).

У той же час А. Гнатишин як референт з питань культури при Українському національному об'єднанні зустрічався з відомими співаками Михайлом Дудою, Зеноном Дольницьким, Мирославом Старицьким, Марією де Мочані та іншими, організував постановку опери „Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського в музичному оформленні С. Людкевича, працював музичним керівником театральних вистав[3].

Незважаючи на військовий стан, музичне життя продовжувало функціонувати. Цікавим історичним документом повоєнного Відня став збірник „Співаник Українських Січових Стрільців", який вийшов 1918 р. У репертуарі збірника 83 популярні пісні військової тематики. Доволі оригінальним є оформлення „Співаника", здійснене художником Іваном Трушем, а також портрети з іменами Січових стрільців. Художня й артистична вартість збірника полягає у вдалому поєднанні „численних ілюстрацій зі змістом пісень і переплетенню їх історичними картинами"[4].

---

[2] Яцків О. Євсевій Мандичевський — музикознавець, композитор, педагог // Музика Галичини.— Ряшів, 1999.— Т. III.— С. 237—253.

[3] Див.: Диригент і композитор Андрій Гнатишин. Матеріали до біографії / Ред. Т. Данник.— Відень, 1994.

[4] Месарук О. Співаник стрільців // Діло.— 1918.— Ч. 225.

Активну підтримку українській молоді, яка навчалася у Відні, надавали відомі діячі культури. Серед них Олександр Мишуга, якому Українське товариство прихильників освіти висловило щиру подяку за його „княжий дар" в сумі 2 тисячі шведських корон. Вартість пожертви стала прикладом християнської любови і праці задля освітянської справи. Визначальним був її моральний бік, адже фундатор, будучи в поважному віці, склав свій внесок з лекцій співу. Оцінюючи великі заслуги українського співака, зокрема тяжкі умови, в яких він зібрав кошти, Товариство вирішило створити з них фонд О. Мишуги[5].

Благодійними були концерти українських артистів у Відні перед галичанами. Одна з найвідоміших піаністок Софія Дністрянська (учениця директора школи митців (Meisterschule) Віденської музичної академії Еміля Зауера) виступала 7 березня 1918 р. в залі імені М. Лисенка, де українська публіка мала нагоду почути європейського рівня сольний концерт з повною артистичною програмою (Концерт b-moll П. Чайковського, Концерт e-moll Е. Зауера, „Фантазія" Ф. Ліста). На думку фахівців, виконавська техніка С. Дністрянської „рівняється з технікою славних європейських артистів"[6]. З детальним аналітичним оглядом концерту виступив на сторінках галицької преси В. Барвінський[7].

Великий успіх мали щорічні благодійні концерти учениць С. Дністрянської, дохід з яких призначався для українських військових. Виконувалися фортепіанні твори Ґ.-Ф. Гендproperly Генделя, В. А. Моцарта, М. Лисенка, Ф. Мендельсона, Ф. Шумана, Е. Ґріґа, Ф. Ліста. Один з таких концертів відбувся у залі Віденського будинку вчителів (Josefssaal) з участю скрипаля Івана Левицького. Концерти засвідчили значні мистецькі досягнення молодих виконавців під керівництвом умілого й енергійного педагога. У виступах „було всюди чути сильний вплив кермуючої індивідуальности, яка не терпить нічого недокінченого та ділетантського й веде молоді уми в глиб музичної гущі певними шляхами"[8].

Відзначимо, що початок 20-х років XX ст. був значно активнішим на музичні події, ніж наступні роки. Це пояснюється тим, що після війни багато українців масово еміґрували до австрійської столиці, шукаючи собі притулок. Проте з роками умови життя на чужині (так званий еміґраційний психоз, спричинений дисонуючими настроями), а також інші характерні причини національного менталітету не сприяли об'єднанню українських громад. Зазвичай більшість українських громадян Відня підтримувала галицькі містечкові „традиції" відмежованости та міжособистісних суперечок. Звичайно, такі обставини неґативно відбивалися на процесі українського культуротворення. Кожне товариство на свій лад і смак відзначало одне з найбільших всенародних свят — Шевченківське. Мистецький рівень його проведення був значно нижчим від попередніх років.

---

[5] Дністрянський С., Буженко С. Княжий дар О. Мишуги // Український вісник.— 1921.— Ч. 85.

[6] Musicus. Концерт української піаністки С. Дністрянської у Львові // Діло.— 1918.— Ч. 67.

[7] Барвінський В. Концерт Софії Дністрянської // Шляхи.— 1918.— Січень—червень.— С. 137—141.

[8] О. К. Музичний вечір у Відні // Діло.— 1918.— Ч. 139.

Після війни організатори музичного життя спрямовували зусилля на об'єднання творчого потенціалу митців. Це завдання зобов'язалося вирішити перше Українське музичне товариство „Трембіта“, засноване 3 червня 1921 р. До складу керівництва ввійшли С. Рудницький (голова), Я. Селезінка, І. Німчук, О. Нижанківський. Метою Товариства було „згуртування всіх українських музичних сил у Відні для плекання рідної музики та познайомлення з нею чужинців“[9].

Проте активність громадських ініціатив у 1920-х роках у Відні поступово спадає. Центром музичного життя й важливим осередком розвитку української культури стає Прага, де відбулися перші тріумфальні виступи Української республіканської капели під керуванням Олександра Кошиця. Концерти капели, а згодом і її учасники мали значний вплив на музичне життя української еміґрації. З-поміж осередків музично-виконавської діяльности найактивніша роль належала співацько-музичним секціям, що створювалися у середовищі еміґраційних таборів для інтернованих українців, а також численним музично-театральним товариствам, колективам, музикантам-виконавцям. Плідна робота в організації концертів належала музично-педагогічному відділові Українського високого педагогічного інституту імені Михайла Драгоманова. Крім того, у вищих навчальних закладах Праги навчалося понад 160 українців, які відвідували лекції музичного спрямування, у тому числі й молоді галицькі композитори „празької школи“ Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Роман Сімович, Зиновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лісовська та інші[10].

Пожвавлення українського музичного життя у Відні спостерігається у 1930-х роках. До цього чимало спричинився видатний музикант і дослідник духовної та народної музики Павло Маценко, який був диригентом хору при церкві св. Варвари. Він завжди боровся за збереження українських музичних традицій, їх власний стиль і дух. Після від'їзду П. Маценка до Канади у 1936 р. керівництво церковним хором перейшло до А. Гнатишина, плідна праця якого на ґрунті хорової музики була відзначена австрійським урядом титулом професора.

У той час у Відні серед українців вирувало громадське життя, діяли різноманітні товариства — „Родина“, „Громада“, „Єдність“, Українське католицьке братство св. Варвари та інші, видавались газети й журнали, проводилися святкові академії до ювілейних дат і річниць. Істотно вирізнялися спільні концерти об'єднаними силами кількох українських товариств. Один з них відбувся 5 квітня 1930 р. на честь Т. Шевченка. Його влаштувало академічне товариство „Січ“ спільно з іншими національними товариствами Відня („Українська Бесіда“, „Родина“). У ньому взяв участь віолончеліст Богдан Бережницький (фортепіанний супровід Д. Гординської). Захоплююче враження публіки викликали твори В. Барвінського (колискова пісня і гумореска з „Малої сюїти“). Талановиті аматори поставили історичну драму „Тарас Бульба“. Така насичена діяльність української громади вимагала

[9] З українського музичного життя у Відні // Український вісник.— 1921.— Ч. 155.

[10] Див.: Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.— К., 2001.— 20 с.

спеціального приміщення, яким стало приміщення Українського клубу, куплене у 1932 р.

19 лютого 1933 р. відбувся концерт на підтримку українських безробітних у Відні. До його програми включено виступи найкращих музичних сил: віолончеліста Б. Бережницького, піаністки Д. Каранович-Гординської, М. Левицької, скрипаля М. Занька, соліста державної опери І. Савки та диригента українського хору А. Гнатишина. Концерт складався з творів К. Стеценка, В. Барвінського, С. Людкевича, М. Гайворонського, Я. Степового, М. Леонтовича, В. Косенка, О. Кошиця, Г. Давидовського, а також Е. Зауера, Дж. Фрескобальді, А. Дворжака. Преса відзначала, що „подібного українського вечора Відень давно не пам'ятає"[11],— крім високого професійного рівня виконавців, на концерті вперше прозвучали „Марш" та „Канцона" В. Барвінського, „Листок до альбому" С. Людкевича. Особливе визнання заслужив мішаний хор, у якому брали участь студенти, інтелігенція і робітники. Диригент А. Гнатишин представив в'язанку народних пісень „Гомін села", попередивши її вступним словом.

Успіхи організаторів українського музичного життя у Відні поступово ставали очевидними. Їм вдалося зібрати найкращі співочі сили і виступити у складі чоловічого хору на Святий Вечір по віденському радіо. Українська спільнота мала нагоду вперше почути рідні колядки. Радіоефір було надано й нашій піаністці Д. Каранович. Вона представила твори українських композиторів, а сам виступ „увінчався прекрасним успіхом"[12].

9 червня 1939 р. українські національні організації Відня влаштували „Вечір української пісні і музики" з участю піаніста Тараса Микиші (Й.-С. Бах—Ф. Б. Бузоні: Два органні Прелюди; Л. Бетовен: Соната ор. 10, ч. 3; Р. Шуман: Токата ор. 7), оперних співаків — Ольги Антош-Левкової (Ш. К. Сен-Санс: арія з опери „Самсон і Даліла", пісні К. Стеценка, М. Лисенка), Михайла Дуди (пісні В. Барвінського, С. Людкевича, М. Гайворонського, Н. Нижанківського). Хор „Бандура" під керівництвом А. Гнатишина виконав „Вечорниці" П. Ніщинського, пісні М. Леонтовича, К. Стеценка, Д. Котка-Давидовського.

Українську музичну культуру успішно популяризувало у Відні студентське товариство „Січ". На початку Другої світової війни сюди з'їхалася частина талановитих українських музикантів. Одні приїхали з метою підвищення мистецького рівня, інші стали студентами вищих музичних закладів Відня. Вони згуртувалися у Музичній секції при товаристві „Січ" і проводили активну концертну діяльність у Відні та інших містах Європи. В одному з таких концертів, що відбувся у німецькому місті Граці у присутності міністра Бернарда Руста, брали участь українські та болгарські студентські хори, відомі молоді артисти опери — Мирослав Антонович (баритон), Ольга Сущко (сопрано), а також танцювальна група віденських студентів. Успіх концерту був такий великий, що керівники студентських організацій запросили наших співаків виступити повторно.

---

[11] Український концерт у Відні // Діло.— 1933.— Ч. 52.

[12] Гнатишин А. Відень // Українська музика.— 1939.— Ч. 1.— С. 29—30; Ч. 4.— С. 119.

Програма „Концерту української музики“ повністю відповідала своїй назві. Чоловічий хор студентів під керівництвом Кирила Цепенди (фортепіанний супровід Наталії Ляхович) виконував твори І. Недільського „Засяло сонце золоте“, М. Леонтовича „Ой зійшла зоря“, М. Лисенка „Гамалія“, П. Ніщинського „Зозуля“, О. Нижанківського „Гуляли“ та „Золоті зорі“, М. Колесси—Д. Котка „Гей Карпати, рідні гори“. Репертуар солістів також складався з творів українських композиторів: „Якби мені черевички“ М. Лисенка, „Розвійтеся з вітром“ Я. Степового, „Якби мені, мамо, намисто“ В. Заремби (О. Сушко); „Степ“, „У долині село лежить“ Я. Степового, „Безмежнеє поле“ М. Лисенка (Мирослав Антонович).

Про згадані концерти схвально відгукувалася німецька преса, відзначаючи як виконавців, так і українську музичну культуру взагалі. Незважаючи на молодий вік співаків хору — українських студентів у Відні, його успіхи постійно зростали. Талановитий диригент Кирило Цепенда зумів вивести співаків на високий рівень професійної майстерности. Головні прикмети цієї майстерности, на думку Мирослава Думи, полягають у тому, що хор „чисто інтонує, гнучкий у динамічних виразах та зіспіваний“[13]. До речі, К. Цепенда виступав не лише як диригент, а й як бандурист, який легко і впевнено володів грою на цьому інструменті.

Після успішного концерту в Граці українських співаків і музикантів Відня запросила Національна організація українських студентів Німеччини до Берліна. Відомий у мистецькому світі зал Й.-С. Баха заповнила українська і німецька публіка, щоб послухати славнозвісну піаністку Дарію Каранович, популярну з концертів львівського радіо співачку сопрано Ольгу Сушко, соліста державної опери у Лінці баритона Мирослава Антоновича і тенора Мирослава Старицького. Музичний супровід здійснювала Наталія Ляхович.

На концерті, який дав українським глядачам рідкісну нагоду почути рідну пісню й музику на чужині, прозвучали твори Я. Степового „Степ“, „Розвійтеся з вітром“, К. Стеценка „Кряче ворон“ з опери „Полонянка“, М. Лисенка „Ой Дніпре“, „Якби мені, мамо, намисто“, „Садок вишневий“, арія Андрія з опери „Тарас Бульба“, Н. Нижанківського „Засумуй, трембіто“, М. Леонтовича „Надії“, С. Людкевича „Черемоше“ та багато інших. Художній хист, повне опанування техніки й глибоке відчуття музики проявила Д. Каранович у виконанні „Прелюдії“ В. Барвінського, „Малої сюїти“ Н. Нижанківського, „Картинки з Гуцульщини“ М. Колесси, „Прелюдії“ Л. Ревуцького[14].

Філія проводу Українського національного об'єднання (УНО) активно працювала з українським населенням у Відні. До столиці Австрії та інших промислових центрів Німеччини і Європи щораз більше прибувало робітничої молоді. Щоб їх культурно розважати, об'єднання проводило „Українські вечори“. Концерт, який відбувся у Відні 2 серпня 1942 р. з нагоди роковин хрещення України, відкрив заступник голови УНО Василь Матіяш. Вступне слово виголосив студент богослов'я Віденського університету М. Комар. У музичній частині концерту

[13] Дума М. Концерт „Січи“ у Граці // Львівські вісті.— 1942.— Ч. 152.
[14] Голос. Вечір українського співу й музики в Берліні // Там само.— Ч. 160.

вперше на віденській сцені виступила молода киянка Антоніна Молодько, яка у двох коротких фортепіанних творах виявила неабиякий виконавський талант. Декілька українських народних пісень виконали учениця музичної школи Ольга Сушко та студент Музичної академії у Відні Василь Матіяш. В окремих творах „співак піднісся на висоту зрілого вже митця“[15].

Спільними заходами комітетів УНО та товариства „Січ“ наступний концерт відбувся 1 листопада 1942 р., на який були запрошені відомі українські виконавці. Успішно зарепрезентував себе власними „Варіаціями на тему української народної пісні“ та „Сонатою“ Н. Паганіні скрипаль Ярослав Омельський, який дуже виразно виявив „велику музикальність, певне технічне опанування свого інструмента, глибокий підхід та вдумливість поважного музики“[16]. *Приємною несподіванкою був виступ української оперної співачки у Відні Євгенії Ласовської (Старицької), голос якої звучав на багатьох європейських сценах. У творах С. Людкевича „Ой, вербо“ та Д. Січинського „Гей, лети, павутиння“ талановитим виконанням та інтерпретацією артистка виявила високий рівень вокального мистецтва. На завершення програми мішаний хор під керівництвом диригента Ю. Мохнацького виконав твір студента Музичної академії Романа Новосада „Могилка“, Б. Сметани „Слава героям“ та Національний гимн.*

Музичне життя, організоване українськими товариствами Відня, набирало щораз більшого розмаху. Велика заслуга у цьому студентів, які тут навчалися, та молодих аматорів співу. Їхня активна участь дала змогу товариству „Січ“ здійснити постановку популярної комічної опери „Запорожець за Дунаєм“ С. Гулака-Артемовського. За нелегку справу взялися молодий композитор і диригент А. Гнатишин та постановник Б. Наконечний. До її реалізації спричинився композитор С. Людкевич, який надав диригентові власну партитуру „Запорожця“. Ініціатива виявилася дуже корисною з різних аспектів, оскільки багато еміґрантів мали нагоду побачити чи пригадати найкращу українську сценічну виставу; місцеві жителі також могли ознайомитися з українською оперною творчістю; українська молодь скористалася можливістю випробувати свої вокальні здібності. Серед найкращих солістів рецензент вистави називає Василя Матіяша у ролі Султана, Ольгу Сушко — Одарки, Володимира Баранського — Карася, О. Ройка — Андрія, Н. Яців — Оксани, Ю. Мохнацького — Імама. Виставу супроводжував спів мішаного хору товариства „Січ“ під керівництвом К. Цепенди.

Відзначимо, що силами хору товариство „Січ“ влаштовувало самостійні концерти. Цей колектив стояв „на доволі високому рівні музично-вокальної культури“. У його програмі звучали твори та обробки народних пісень О. Кошиця („Про Дорошенка“, „Та болять ручки“), Д. Котка („Косар“), Г. Давидовського (в'язанка народних пісень). К. Цепенда, як уже мовилося, виступав не лише як диригент, а й як бандурист, легко і впевнено володіючи інструментом.

16 березня 1943 р. товариство „Січ“ відзначило свій 75-річний ювілей. Концертну частину вечора заповнили виступи чоловічого хору

[15] Дума М. Свято-концерт у Відні // Львівські вісті.— 1942.— Ч. 182.
[16] В. А. Концерт 1-го листопада у Відні // Там само.— Ч. 258.

Товариства та запрошених митців — студентів, які навчалися у Відні. Прикрасою концерту став виступ знаменитого піаніста Тараса Микиші (Ф. Ліст—Н. Паганіні „Етюд“ № 3, „Кампанелла“, Ф. Ліст „Мефісто вальс“)[17].

Одну з небувалих у Відні концертних акцій влаштовано 11 травня 1944 р. Стараннями німецького студентського клубу під керівництвом Г. А. Шеля в залі Великого концертного дому відбувся вечір хорової, вокальної та інструментальної музики європейських націй. Це свято проводилося під прапорами 22 країн. Серед них був також український прапор, країну якого репрезентував віденський хор із 35 студентів під керівництвом К. Цепенди. Як відзначав рецензент, серед великого числа конкурентів український хор співав найкраще. Присутні мали нагоду почути красу народної пісні, твори О. Кошиця („Кантату про Почаївську Матір Божу“, „Та болять ручки“), П. Ніщинського („Закувала та сива зозуля“). Вечір, що тривав близько трьох годин, об'єднав різні національності єдиною мовою музики[18].

Більшість українських музикантів своє професійне становлення пов'язують безпосередньо з Віднем. Тут вони продовжували фахові студії, працювали педагогами, брали участь у театральних дійствах, грали в оркестрах, виступали з сольними програмами.

Велику популярність серед численних прихильників віденської публіки мали виступи української піаністки Любки Колесси. Ці мистецькі події були в центрі уваги відомих музичних критиків Корнгольда, Бітнера. У своїх рецензіях вони, зокрема, писали: „Любка Колесса ще майже дитина, але вже в своїм артизмі поважно ясніє. Продукції сеї молоденької, гарненької Українки перевисшають о много звичайну міру фортепіанних вечорів. Вона наповняє свою гру чаром свіжої молодости і її певна і сміла техніка, її милозвучне ударення походять очевидно зі школи Зауера і почуття ритму, здорова музикальність належать до її вроджених прикмет. Вона поклонює увагу слухача в найвисшій мірі, бо велично і глибоко заложена музична вдача лучиться у неї з високо виробленою технікою для віддання артистичних продукцій. Нам здається, що не за багато скажемо: коли ствердимо, що в Любці Колессі росте нам друга Кляра Шуманн [...]

Своїм виступом в концерті c-moll Моцарта, що його віддала з музичною простотою та з артистичною повагою поглибила Л. Колесса велике враження, яке зробила недавно тому своїм власним концертом [...]. Загалом повагою і глибиною музичного відчуття будить вона подив. Ця нова поява на артистичнім овиді уповажнює до найкращих надій і ми певні, що цій молоденькій артистці припаде гарна роля в музичному житті будуччини“[19].

14 травня 1920 р. Любка Колесса грала у „Brahtsgesellschaft“, у якому не кожен світової слави артист мав нагоду виступати. Тут наша піаністка мала успіх.

---

[17] Р. Н. Ювілейна імпреза // Львівські вісті.— 1943.— Ч. 64.

[18] Гадуп'як Я. Вечір народних пісень європейських націй // Там само.— 1944.— Ч. 112.

[19] Виступ Любки Колесси у Відні // Громадська думка.— 1920.— Ч. 127.

У наступному зимовому сезоні Л. Колесса виступала в залі „Konyerrthaus" з трьома сольними концертами, а також брала участь у симфонічних концертах добродійного характеру. Кожен її виступ був мистецьким тріумфом. Артистка, на думку рецензента тижневика „Die Frau" Едіти Редорост, „приносить нині побіч хрустально чистої техніки і майже неімовірної витривалости і сили, імпульсивність гри, повне захоплення, вглублення в духа твору, чисту, палаючу, ще зовсім молоду дівочу душу яко святу жертву на престол мистецтва"[20]. *Основними рисами таланту Любки Колесси фахівці вважали інтуїтивну музикальність, віртуозність техніки, чистоту віддачі партитури, динаміку і фразування, а найголовніше — удар, яким вона впевнено володіє. Багатьох захоплювало її природне обдарування чаром молодечого завзяття, підкріплене високим рівнем музичного інтелекту.*

28 концертів за невеликий проміжок часу дав у Відні відомий у Європі віолончеліст Богдан Бережницький — провідний концертмейстер віденської опери, учасник квартету Готтесмана, з яким український музикант у 1921 р. здійснив артистичне турне по Іспанії, Голландії та Скандинавії[21].

Українська піаністка Володимира Божейко виступила з сольним концертом у залі віденського Концертного дому 9 березня 1921 р., до програми якого входили перлини музичної класики (Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, В. Барвінський). Головну увагу молода артистка надавала віртуозності виконання. Її ідеальна техніка вдало поєднувалася „з м'язким, повним нюансів ударом і умілою педалізацією"[22].

Як ми уже згадували, у 1920-х роках в українському музичному житті Відня виявилися деякі застійні тенденції, які почали змінюватися у позитивний бік лише на початку 1930-х років.

Продовжуючи виклад матеріалу стосовно сольних виступів, відзначимо серед них співака Івана Савку. На одному з концертів (19 травня 1929 р.) артист провів вокальний вечір, до програми якого увійшли оперні арії Ґ.-Ф. Генделя, В. А. Моцарта, пісні Ф. П. Шуберта, Л. Бетовена, А. Рубінштейна, М. Лисенка. Багатий голосовий матеріал І. Савки сформувався завдяки навчанню у Віденській музичній академії — широкий діапазон, бездоганна техніка дихання, чиста інтонація, рівний у всіх регістрах голос.

У цьому ж концерті брала участь співачка Одарка Бандрівська, яка, повертаючись з Італії, загостила короткий час у Відні. „Ясна вокалізація, досконала дикламація у злуці з високо розвиненим почуттям стилю, даром концентрації та дистанцією у виконанні" — це риси, які свідчать про концертний рівень артистки[23]. *У голосі О. Бандрівської (мецо-сопрано) відчувалася італійська школа: легкі вимовні верхи; м'які повнозвучні низи; ліричний тембр з нахилом до драматичних акцентів; висока і музично витончена виконавська культура. Крім творів євро-*

---

[20] Любка Колесса // Український вісник.— 1921.— Ч. 80.

[21] Там само.— Ч. 138.

[22] Біберович В. Концерт Володимири Божейківної // Там само.— Ч. 93.

[23] С. Д. [Дністрянська С.] Виступ Івана Савки й Дарії Бандрівської у Відні // Діло.— 1929.— Ч. 122.

пейських класиків, у концерті звучали пісні С. Рахманінова, М. Лисенка, М. Вериківського, Я. Степового.

Уперше перед глядачами Відня виступила піаністка О. Цурковська, у сольному виконанні якої прозвучали „Прелюд“ (F-dur) Л. Ревуцького та „Іспанські танці“ М. Мошковського. У концерті брали участь й інші добре знані у Відні українські музиканти — співак І. Савка (у супроводі болгарського піаніста Златова), піаністка Д. Гординська, скрипаль М. Занько. Мішаний хор під керівництвом Павла Маценка (диригента хору церкви св. Варвари) виконав „Молитву“ С. Людкевича і народну пісню „У перетику ходила“ в обробці Федора Якименка[24].

Відомою у Відні була піаністка Дарія Каранович. Тут вона закінчила свої мистецькі студії і постійно жила. Виступи артистки в столиці Австрії та інших містах Європи відзначалися схвальними відгуками місцевої преси. Вони приваблювали велику кількість прихильників і вважалися найзнаменнішими мистецькими подіями багатьох концертних сезонів. Як згадує піаністка, перебування у Відні 1930—1945 рр. був найбільш рухливим і творчим. До концертних програм класичної, романтичної й імпресіоністичної музики Д. Каранович завжди намагалася включати твори українських композиторів (В. Барвінського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, Т. Микиші), а також європейських класиків (Й.-С. Баха, Й. Брамса, Л. Бетовена)[25]. *На той час вона була одним з найкращих у Німеччині піаністів, про що свідчать декілька вагомих чинників. До найважливіших рецензенти відносять „музикальність та неудаваний темперамент, які дають їй змогу держати слухача в зацікавленні цілий вечір“*[26].

Великий успіх мав піаніст-віртуоз, автор камерних і фортепіанних творів („Українська рапсодія“, „Лірницька поема“, „Варіації на чумацьку тему“, фуги, прелюди та ін.) Тарас Микиша, ім'я якого широковідоме у всіх столицях Європи. На жаль, громадськість Галичини не мала змоги оцінити високу виконавську і композиторську майстерність митця, який гідно репрезентував українську культуру серед народів інших країн, а лише знала про нього зі сторінок закордонної критики.

Виконавська майстерність Т. Микиші вирізнялася притаманними лише йому рисами. Він був надзвичайно обдарованою особистістю і зумів дбайливо довести свій талант до вершин мистецтва. Серед особливих прикмет фахівці виділяють передусім віртуозну техніку, силу владної індивідуальности, переконливу і висококультурну музичну мову, чіткість і ясність у передачі стилів композиторського письма. Все це у поєднанні виступає в міру і водночас з особливою „психічною і динамічною послідовністю“[27]. *В абсолютній тиші кількасотенна громада слухачів захоплено вслухалася у кожен тон, кожен удар, кожен динамічний перехід виконавця „Фантазії“ Р. Шумана, „Місячної сонати“ Л. Бе-*

---

[24] М. Свято Шевченка у Відні // Діло.— 1930.— Ч. 132.

[25] Гординська-Каранович Д. Українська музика у Відні (Спогади) // Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури.— К., 1995.— Вип. 1.— С. 215—218.

[26] В. А. Черговий концерт Дарії Каранович у Відні // Львівські вісті.— 1943.— Ч. 10.

[27] Дума М. Тарас Микиша // Там само.— Ч. 123.

товена, „Балади“ (f-moll), „Скерцо“ (h-moll), „Полонезу“ (As-dur) Ф. Шопена, „Кампанелли“ Ф. Ліста. Фахова критика відзначала, що, перебуваючи у Відні, Т. Микиша „збагачує свої подиву гідні вмілості та використовує пригожу мистецьку атмосферу цього міста, продукуючись перед чужинецькою публікою, що інстинктивно вчула уже давно дійсну вартість мистця, непересічно талановиту людину“[28].

У 1933 р. Відень став центром конкурсного життя. З 27 травня по 18 червня тут відбувався Міжнародний конкурс співаків та піаністів. До його участи подали заявки близько 250 виконавців різних національностей. Головою комісії був директор віденської опери К. Краус, членами — диригенти, композитори, виконавці з багатьох країн Європи. Серед 29 переможців були двоє українців — співачка Марія Сокіл та піаніст Тарас Микиша. Відзначеними були також співак Олександр Коломийчук та піаністка Дарія Гординська-Каранович, яка „успішно пройшла через складні випробування, увійшла до фіналу (де було вже тільки 12 конкурсантів) і була нагороджена почесним дипломом“[29]. *На жаль, усі згадані учасники конкурсу були оголошені представниками інших держав і, як відзначав А. Рудницький, „мабуть уперше у цій салі — українське слово залунало з естради: Сокіл співала перед усіма комісіями, аж до „найтіснішої“ включно — по українськи“*[30].

Ще один фортепіанний конкурс влаштувала 5 грудня 1935 р. у Відні Музична академія. Право участи мали лише слухачі (абсольвенти) академії, які закінчили свої студії з відзнакою. Як нагороду за найкращу гру фірма Безендерфора призначила фортепіано вартістю 5 тис. австрійських шилінгів. З метою утруднити іноземцям участь у конкурсі і зменшити їх розрахунки на нагороду, Музична академія постановила: „У випадку приблизно однакової кваліфікації нагороду отримують представники країни-організатора конкурсу“. Та, незважаючи на ці умови, нагороду все ж таки дістав українець Тарас Микиша. Його високопрофесійне виконання „Сонати“ (fis-moll) Р. Шумана, „Варіацій на тему Паганіні“ Й. Брамса і „Етюду“ Ф. Ліста переконало журі, „що гра інших суперників не досягає до його мистецької зрілости“[31]. *Це відзначення Т. Микиші стало продовженням низки його попередніх успіхів — двох нагород на міжнародних фестивальних змаганнях у Будапешті і Відні (1933) — і наступними концертними подорожами. Музична громадськість Румунії, Угорщини, Австрії, Чехо-Словаччини, Голландії і Швеції мала нагоду ознайомитися з його блискучим виконавським мистецтвом. З приводу цих концертів схвально відгукувалася преса названих країн. У цьому ж конкурсі брала участь талановита українська піаністка Дарія Каранович.*

З музичним минулим Відня частково пов'язана діяльність Василя Витвицького. Обставини життя, що зумовили його перебування в австрійській столиці від літа 1944 до весни 1945 р., не були сприятливими для творчої праці над дослідженням музичних зацікавлень віденського

---

[28] Новосад Р. Концерт Тараса Микиші у Відні // Львівські вісті.— Ч. 254.

[29] Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові.— Тернопіль, 2001.— С. 169.

[30] Рудницький А. Міжнародний конкурс для співаків і піаністів у Відні // Діло.— 1933.— Ч. 170.

[31] Ю. Ж. Новий успіх українського піаніста у Відні // Там само.— 1935.— Ч. 334.

посла царської Росії Андрія Розумовського та написання його повної музичної біографії. Щоденними турботами воєнного часу ставали нескінченні проблеми і труднощі в боротьбі за життя. Проте, як згадує В. Витвицький, „музика все таки не вмовкала у Відні й зацікавлення нею в широких колах слухачів не зникало“.

Справжньою насолодою були відвідини старовинного собору св. Стефана, у якому щотижня відбувалися концерти органної музики. Незабутнє враження у пам'яті В. Витвицького залишила знаменна подія — Богослужіння і панахида за покійного митрополита Андрея Шептицького. Під високим склепінням собору звучала українська церковна музика „у доброму й одухотвореному виконанні“ мішаного хору під керівництвом диригента Лева Туркевича. Регулярно проводилися камерні й симфонічні концерти з участю видатних диригентів того часу Вільгельма Фуртвенглера та Генрика Дільса з програмою творів С. Франка, Л. Бетовена, А. Брукнера, В. А. Моцарта.

З великим захопленням В. Витвицький згадує неодноразові зустрічі з українськими музикантами, зокрема, Тарасом Микишею та Борисом Кудриком, подає цікаву інформацію про їхнє життя й мистецьку діяльність у Відні[32].

Таким чином, в історію української музики Відень вписав свою вагому сторінку. Для репрезентантів музичного мистецтва тут ніколи не бракувало концертних залів, як також і відповідної слухацької аудиторії, що прагнула почути і пережити високопрофесіональне музичне мистецтво. Твори українських композиторів, які звучали зі сцен австрійської столиці, стали частиною репертуару світової музики.

Дослідження української музичної культури Відня на матеріалі публікацій та сучасних видань показало, що вона була інтенсивною та багатогранною й особливо проявилася у музично-виконавському та освітньо-педагогічному напрямах. Серед українських громадян були визначні музиканти-виконавці, педагоги. Вони спрямовували свою діяльність на збереження і розвиток української музичної культури шляхом пропаганди українського музичного фольклору, професіональної музики різних історичних епох, творів сучасних композиторів, написаних в Україні та Австрії. Створена у Відні українська музична атмосфера була тією духовною аурою, яка поряд з іншими суспільно-політичними чинниками сприяла збереженню українцями національної ідентичности поза межами своєї держави.

Віденське середовище з його здобутками європейської культури мало значний вплив на діяльність українців. Їх мистецький доробок став помітним доповненням до загальноукраїнської скарбниці. Позитивні зрушення в культурному розвитку особливо позначилися на теренах Галичини. Тісна співпраця українських музикантів Відня зі своїми галицькими колегами, публікації на сторінках львівських часописів фахових статей, окремих наукових та музикознавчих розробок, здійснених у Відні, істотно вплинули на розвиток української культури в Галичині. Завдяки міжнаціональним контактам творчість галицьких

[32] Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади // Сучасність.— 1989.— С. 114—121.

митців була зорієнтована „на ті художні стилі та форми музичного життя, які місцеві аніматори мистецтва привозили зі столиці“[33].

Українські музиканти зробили певний внесок і у розвиток музичної культури Відня. Вони брали участь в оперних виставах віденських театрів, концертах, музичних конкурсах тощо. Помітною була роль українців у розвитку хорового мистецтва, у створенні важливих музично-теоретичних досліджень та музичних видань. Водночас чимало відомих діячів Австрії ставали прихильниками української культури, її популяризаторами, сприяли реалізації творчих зусиль українських митців. Незважаючи на те, що українцям усе ж таки не вдалося створити в інокультурному середовищі Відня своєї власної музичної організації, їх діяльність активно сприяла міжнаціональним контактам, зміцненню взаєморозуміння, стала вагомим консолідуючим чинником збереження, поширення і розвитку української культури.

Мирон ЧЕРЕПАНИН

[33] Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX—XX ст.— Тернопіль, 2000.— С. 248.

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ КАПЕЛИ „ТРЕМБІТА“

Хорова традиція має особливе значення як для українського музичного мистецтва, так і для суспільного життя нашого народу взагалі. Це пов'язано і з ментальністю нації, і з фольклорно-виконавською традицією, і з церковно-літургійною практикою. Але для західних реґіонів України хорова музика стала невід'ємною складовою національного самоутвердження, потужним засобом етнічної самоідентифікації, збереження рідної культури і традиції в умовах іноземного поневолення. Ці українські території століттями перебували під владою чужинців: Польської Речі Посполитої, Австро-Угорської та Російської імперій, Румунії, Чехії, а згодом — німецько-фашистського та радянського тоталітаризму. За цих умов цілком логічним наслідком є наявність білих сторінок та прикладів численних фальсифікацій вітчизняної історії, у тому числі й історії музичного мистецтва.

У період становлення незалежної Української державности питання встановлення та збереження історичної правди постає особливо гостро. Багато надзвичайно цінних матеріалів та документів вивезено з країни, чимало їх безслідно зникло, частина цілеспрямовано знищена у різні часи різними загарбниками. Величезна кількість питань і проблем, мистецьких зокрема, ще чекають на дослідження, що стало можливим і актуальним за умов національної незалежности. Саме до таких належить історія львівської хорової капели „Трембіта“.

Українське хорове виконавство має велику і надзвичайно цікаву історію. Варто згадати роль хорового співу у діяльності львівського Успенського Ставропігійського братства — потужного осередку боротьби за права корінного населення під владою Польщі, родоначальника величезної мережі подібних братств у різних містах України, Росії, Польщі, Білорусі, Литви. Саме завдяки таким братствам розвивається культурно-освітня діяльність, книго- і нотодрукування, зростає рівень братських шкіл — перших у Європі XVI ст. середніх спеціальних навчальних закладів (у тому числі з музичним ухилом), розвиваються музична наука, шкільництво, зростає рівень хорового виконавства, проходить стадії становлення і поширення традиція партесного багатоголосного співу, що приведе в майбутньому до появи шедеврів української музики XVII—XVIII ст.— хорових концертів М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя.

У XIX ст. національне самоусвідомлення знову реалізується через потужний самодіяльний хоровий рух. Прикметною рисою тогочасного творчого життя є створення численних співацько-хорових товариств, культурно-освітніх і навіть позамистецьких організацій, у суспільних акціях яких хоровий спів відігравав винятково важливу роль: це насамперед мережа товариств „Боян“, „Теорбан“, пізніше — „Союз співацьких і музичних товариств“, а також „Руська бесіда“, „Просвіта“, „Січ“, „Сокіл“. Кожна з цих організацій несе в собі потужний заряд прагнення до піднесення національної свідомости, розвитку української культури, науки, освіти, мистецтва. Як вказує дослідниця цього періоду української музичної культури М. Загайкевич: „Галицький музичний процес 80-х років другої половини XIX ст. характеризувався виникненням в різних місцевостях країни невеликих гуртків любителів-музикантів, в яких форми домашнього і побутового музикування починали набирати більш організованих, професіональних форм. Знаменною особливістю цього руху було те, що він проявлявся передусім у створенні хорових колективів [...] Така форма організації була продиктована самим життям: хоровий спів належав до найбільш розвинених форм домашнього музикування, він сам по собі єднав і гуртував людей. Крім того, з пожвавленням концертної практики потреба на кваліфіковані вокальні ансамблі ставала все більшою“[1].

Свої характерні особливості має розвиток українського музично-хорового мистецтва за радянських часів. З одного боку, реорганізація мистецьких закладів та інституцій викликала до життя нові культурні установи, виконавські колективи, забезпечила державний патронат і підтримку самодіяльним, фольклорним і народним хорам, ансамблям, театрам, оркестрам, культурно-освітнім установам, особливо на периферії. Пожвавилися культурні контакти в межах республік колишнього СРСР та країн так званого соціалістичного табору, гастрольне життя й обмін творчими колективами та окремими виконавцями, диригентами і педагогами-фахівцями. З другого боку, в осередках з потужними мистецькими традиціями та налагодженими національно-культурними контактами таке рішучо-революційне втручання приводило до руйнування стрункої системи художньої діяльности, що вело до занепаду чи розформування ряду творчих колективів (як це мало місце, зокрема, у Львові, Івано-Франківську, Стрию, Чернівцях та ряді інших міст), а іноді підміни однієї назви іншою, що створювало б ілюзію відсутности історії та мистецької традиції, виникнення цілковито нової музичної формації під егідою радянської влади. Зрозуміло, що наслідки такої „організаторської діяльности“ ставили творчі колективи у дуже складне становище, з іншого боку, документальні підтвердження становлення і формування закладу, його мистецького складу, виконавських надбань, творчих здобутків незрозумілим чином безслідно зникали чи планомірно і демонстративно ліквідувалися за вказівкою згори (як, наприклад, документація ВМІ імені М. Лисенка чи архіви Львівського театру опери і балету).

---

[1] Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.— С. 84.

Власне до цього складного періоду належить виникнення капели „Трембіта" — найпотужнішого львівського професіонального хорового колективу, одного з найславетніших хорів України.

У документах, свідченнях сучасників і учасників подій, публікаціях та матеріалах, що містять дані про створення капели, подано дуже різну інформацію про дату, склад, перші виступи, переважання професіонального чи аматорського начала, організаційні та матеріальні підстави виникнення цього хорового колективу. А до того ж, як справедливо зазначає дослідниця О. Бенч: „Лишається невідомою доля архівів Державної заслуженої капели"[2].

Якщо взяти за основу факти, що беззаперечно збігаються у різних джерелах чи принаймні не заперечують одні одних, складеться така картина: ідея створення капели під державним патронатом стосувалася надзвичайно популярного у 1930-ті роки чоловічого аматорського хору під орудою видатного українського диригента Дмитра Котка, що в той час функціонував на кооперативних засадах. Нестабільне фінансове становище, часта матеріальна скрута, потреба постійної підготовки до необхідних так званих касових виступів на шкоду власним художнім задумам спонукали його невтомного керівника і великого ентузіаста у складний час військових подій та зміни влади почати клопотання перед новоутвореними радянськими установами про новий — державний — правовий статус хору.

Стосунки з новою владою та міністром культури УРСР Олександром Корнійчуком мали обнадійливий початок, але складалися непросто. Диригент згадував: „О. Корнійчук попросив мене зібрати хор, бо він хоче познайомитися зі співаками і поговорити з ними.

На другий день хор зібрався у приміщенні каси взаємодопомоги „Дністер" на вул. Руській, 20 [...] Хоч він тоді відразу не міг нам допомогти матеріально, однак, виступивши перед співаками мого хору, розповів, як живуть, як працюють артисти хорів у Радянському Союзі, якою пошаною користуються та яке матеріальне забезпечення мають не лиш тоді, коли працюють, а й на старість. Як приклад, познайомив нас з організацією Київської хорової капели „Думка" під проводом Городовенка та зразкової „Капели бандуристів", керівником якої тоді був Пік. При цьому він запевнив нас, що незабаром приїде до Львова вже призначений начальник обласного відділу в справах мистецтва тов. Піскун, який в першу чергу займеться цим „Українським хором", щоб на його базі створити великий львівський державний хор [...] Закінчив О. Корнійчук свій виступ словами: „Я вже зараз кожного з вас вважаю основоположником майбутнього хору, який своїм співом буде прославляти свій народ". О. Корнійчук вселив у нас тоді надію на краще майбутнє, і співаки на ці слова зреагували гучними оплесками"[3]*. Однак у своїй великій дослідницькій праці, присвяченій діяльності Д. Котка, музикознавець і диригент С. Стельмащук згадує подальший перебіг подій: „Коли Котко, оббиваючи пороги (в т. ч. до Корнійчука) і нічого не добившись, розвів руками: „А що тепер з нами буде?", Корнійчук сказав: „Ну що ж? Гдє руб'ят, там щепкі лєтят". То вже за деякий проміжок часу Кор-*

[2] Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя.— К., 2002.— С. 8.

[3] Стельмащук С. Дмитро Котко та його хори.— Дрогобич, 2000.— С. 82—83.

нійчук почав загравати з хором і Котком, можливо, й відіграв деяку (все ж таки міністер культури УРСР!) ролю в цій справі (під тиском обставин чи „згори“)“[4] (збережена орфографія документа.— В. Ш.).

Зрештою, хор був підпорядкований обласному відділові мистецтв зі згоди уряду республіки та Ревкому Львівської міської ради, але обов'язковою вимогою функціонування колективу стало перетворення його у державну мішану хорову капелу „Трембіта“ (чоловічий хор Д. Котка у той час налічував 24 особи). Місцем репетицій було призначене приміщення Богословської академії. А перші виступи хору ще чоловічим дещо розширеним складом і без назви відбулися на Народних зборах депутатів Західної України.

У зв'язку з поставленими умовами диригентові було доручено довести склад чоловічого хору до 45 осіб, а за наказом обласного відділу мистецтв у грудні (за іншими даними — у січні) 1940 р. було здійснено набір жіночого складу у кількості 40 осіб.

Тоді ж у грудні хор було переведено на державне утримання. „Коли ми вперше перейшли на гарантовану заробітню плату — почулися богатирями. Це ж не жарт: не треба журитися завтрашнім днем, касовим збором. Тепер головними настали інші турботи — готувати новий репертуар, якнайшвидше розпочати концерти“,— згадував Д. Котко[5].

У джерелах вказуються різні дати створення капели. Таке авторитетне видання, як УРЕ[6] (автор статті — К. Гелитович), подає: „Львівська заслужена хорова капела УРСР „Трембіта“ — укр. рад. хоровий колектив. Створена у 1940 р. у Львові“. У докладному та вичерпному довіднику „Хорове виконавство Львівщини“[7] його автор М. Бурбан теж вказує на 1940 р. Однак І. Майчик у статті „Хорова капела „Трембіта“ в „Українському календарі“, виданому у Варшаві 1960 р.[8], зазначає: „Засновником капели „Трембіта“ був славнозвісний диригент, невтомний і популярний майстер хорового мистецтва Дмитро Котко. (Спочатку це був хор чоловічий — 45 співаків) [...] Це було в кінці жовтня 1939 року, а вже в грудні цього ж року обласний відділ мистецтв наказав організувати й жіночу групу капели“. Натомість видатний дослідник музичного життя Львова, автор цілого ряду фундаментальних праць у цій галузі Л. Мазепа, аналізуючи наслідки вікопомної постанови РНК „Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості і театрально-музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславівській і Тернопільській областях“ від 19 грудня 1939 р.[9], стверджує: „Свою діяльність Львівська Державна Обласна Філармонія розпочала 16 січня 1940 р. На початку грудня було створено симфонічний оркестр [...] 16 січня 1940 р. почала свою роботу Державна Українська Хорова Капела у складі 72 осіб під орудою Д. Котка“[10]. Це було виконання пункту 7 постанови, у якому наказува-

[4] Стельмащук С. Дмитро Котко та його хори.— С. 85.
[5] Там само.— С. 80.
[6] Українська радянська енциклопедія.— К., 1977.— Т. 11.— С. 334.
[7] Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини.— Дрогобич; Львів, 1999.— С. 44.
[8] Майчик І. Хорова капела „Трембіта“ // Український календар.— Варшава, 1960.— С. 131.
[9] Мазепа Л. Т. Шлях до Музичної Академії у Львові.— Львів, 2003.— С. 7.
[10] Там само.— С. 10.

лося створити „Державну обласну філармонію з симфонічним оркестром, українською хоровою капелою, з сектором естради та солістами". Ще один видатний музикознавець Й. Волинський, згадуючи матеріальні проблеми хору Д. Котка та початки організації капели, висловлюється: „Тепер зрозуміло, якою сенсацією стало повідомлення, що появилось через місяць після приходу Радянської влади, про те що у Львові створюється державна хорова капела. Дата її народження — 10 жовтня 1939 р."[11] *С. Стельмащук у раніше наведеній праці згадує, що Д. Котко „організовує чоловічий хор з галичан і волинян і концертує аж до 1939 року. Після літньої відпустки під час репетицій у Львові хор застали війна і прихід радянських військ. Тоді-то у жовтні 1939 року було створено хорову капелу „Трембіта"*[12]. *На жовтень 1939 р. вказує і трембітянин-ветеран Степан Харина*[13]. *На цей же рік посилаються біографічний довідник „Мистецтво України" за редакцією А. Кудрицького*[14] *та „Хоровой словарь" Н. Романовського*[15]. *Але, мабуть, найбільш достовірною є дата 10 жовтня 1939 р., на яку вказує сам організатор — Д. Котко, за свідченням С. Стельмащука*[16].

Напевне, найбільша кількість розбіжностей у джерелах стосується питання про склад капели, а точніше, які професіональні та аматорські хорові колективи були представлені у її розширеному складі. Нагадаємо, що у чоловічому хорі кількістю 21—24 особи чисельність чоловічої партії збільшилася упродовж кількох місяців до 45-ти, а згодом до них приєдналося 40 осіб жіночого складу. УРЕ вказує, що капела створена „на основі самодіяльного чоловічого хору (керівник Д. Котко) та студіо-хору (керівник М. Колесса)"[17]. *Й. Волинський пише: „В „Трембіту" прийшло немало колишніх учасників найкращих львівських аматорських хорів (були серед них і співаки із „Студіо-хору" М. Колесси), що також сприяло стрімкому творчому ростові нового колективу"*[18]. *Натомість в „Історії хорового товариства „Боян" Л. Ханик читаємо в розділі про діяльність знаменитого музично-культурного осередку „Львівський боян" у 1934—1939 рр., коли його хор очолював І. Охримович: „Так проходила діяльність товариства аж до 1939 року, коли на базі „Бояна" у Львові була організована Державна академічна хорова капела „Трембіта". Частина членів „Бояна" влилась у цю капелу"*[19]. *Ці ж дані знаходимо на сторінках дослідження М. Загайкевич: „Боян" [...] тривалий час акумулював у собі концертну діяльність Західної України і згодом став основою для заснування капели „Трембіта"*[20]. *Проте найбільша вичерпність притаманна таким двом джерелам. У статті С. Стельмащука „Дмитро Котко і його хор"*[21] *серед колективів, що*

---

[11] Волинський Й. Шлях Трембіти // Советская музыка.— 1968.— № 3.— С. 79.
[12] Стельмащук С. Дмитро Котко та його хори.— С. 30.
[13] Там само.— С. 297.
[14] Мистецтво України.— К., 1997.— Т. 1.— С. 326.
[15] Хоровой словарь.— Ленинград, 1972.— С. 11.
[16] Стельмащук С. Дмитро Котко та його хори.— С. 271.
[17] Там само.— С. 334.
[18] Волинський Й. Шлях Трембіти.— С. 15.
[19] Ханик Л. Історія хорового товариства „Боян".— Львів, 1999.— С. 69.
[20] Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— С. 126.
[21] Стельмащук С. Дмитро Котко та його хори.— С. 22.

склали основу новоствореної капели, названо мандрівний хор Д. Котка, артистів хору оперного театру, співаків з чоловічого хору Духовної семінарії, „Студіо-хору“ М. Колесси, учасниць дівочого хору гімназії сестер василіянок та молодь аматорських колективів. У дослідженні М. Бурбана подано, що капела була створена „з числа співаків чоловічого хору Дмитра Котка, студіо-хору (кер. М. Колесса, Є. Козак), „Львівського бояну“, випускників Духовної семінарії, Богословської академії, деяких інших колективів“[22].

З наведеного випливає, що колективами, які визначали обличчя новоствореної капели, її професіоналізм та матеріальну базу, стали хори Д. Котка — чоловічий та жіночий (митець у 1931—1935 рр., якраз перед організацією чоловічого хору, викладав в українській гімназії сестер василіянок у Львові та у Львівській малій Духовній семінарії), „Студіо-хор“ М. Колесси при СУПроМі та хор товариства „Львівський Боян“. Власне ці виконавські колективи були найчисельніше представлені у капелі, саме їх традиції виконавства, професіональної та громадської діяльности і репертуарної політики успадкувала, продовжує і розвиває „Трембіта“ до сьогодні.

Щоб мати змогу це простежити, спробуємо окреслити найістотніше у творчих засадах кожного зі згаданих колективів та їх керівників.

Кінець 1921 р.— період створення знаменитої котківської „шістнадцятки“ — першого складу хору, який був дібраний з колишніх студентів та випускників музичних навчальних закладів Наддніпрянщини з блискучими голосовими даними. Колектив діяв на засадах кооперативного підприємства. Хор вирізняли ансамблевість, точний стрій і незвична для галицької хорової виконавської манери „інструментальність“ звучання, відшліфоване фразування та агогіка, чітка дикція, зібраність, зразкова сценічна дисципліна і єдність у прагненні художнього результату. Окрім обробок народних пісень, програми включали різноманітні хорові твори українських композиторів XVIII—XX ст. Проте хор мав не лише концертні успіхи. Варто ще звернути увагу на дуже істотне твердження М. Бурбана: „Хор Дмитра Котка — унікальне явище: це школа диригентів, співаків, народних просвітителів“[23]. Не слід забувати також і про великий вплив хору Д. Котка 1920-х років на просвітянський рух.

У 1925 р. за умовою ангажементу Краківського концертного бюро хор став мішаним у кількості 40 осіб. Далі колектив пережив дуже складний період — розкол хору, внаслідок якого його довелося серйозно реорганізувати чи практично формувати новий (1935—1939). Новонабрані хористи мали слабші музичні дані та освіту, репертуар застарів, а успіх гастролей багато в чому підтримувався колишньою популярністю. І, попри позитивне сприйняття, преса нерідко вказує на хиби у виконанні. Наведемо цитату зі статті С. Людкевича у газеті „Діло“ від 10 грудня 1937 р. (Ч. 272), у якій він вказує на брак чистоти інтонації, особливо у складних гармоніях, та „односторонній спосіб трактування всіх народних і артистичних пісень та одностайні шаб-

[22] Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини.— С. 44.
[23] Там само.— С. 45.

лонні, а деколи пересадні динамічно-агогічні та інші колористичні ефекти при всякій нагоді, а часто й у найменше відповідних місцях [...] не видно провідної лінії поетичного тексту, а верховодить змагання до зовнішніх шаблонних, не раз примітивних або пересадних ефектів, за якими часто пропадає глибша естетична лінія [...] В деяких тих хорових обробках деякі манери в гармоніці й голосоведенні не видержують фахової музичної критики і виявляють деякі прогріхи, які без шкоди для ефекту, а то й з користю для неї можна б обминути; з другого боку, деякі такі „прогріхи", як, наприклад, рівнобіжні порожні квінти у фригійській каденції пісні „На городі верба рясна", звучать добре, оригінально, просто ревеляційно! Та, незважаючи на „літературний" бік програми, у продукціях Котка на перший план вибирається враження величезної зовнішньої і внутрішньої дисципліни хору, темпераменту й запалу у виконанні і віра в красу свого ідеялу"[24].

Таким прийшов до створення капели хор Д. Котка.

Ще одним важливим колективом, який зумовив характер роботи капели у майбутньому, був, безперечно, хор товариства „Львівський Боян". Це перше і найтриваліше за часом діяльности українське співацько-хорове товариство (створене у 1891 р.), за прикладом якого поширилася велика мережа однойменних товариств у ряді міст України (а пізніше Польщі і навіть США). Ця організація ставила і з успіхом реалізувала цілий ряд важливих для української культури завдань, визначених його статутом: підтримка і розвиток українського хорового співу — як аматорського (насамперед, як це вказувалося у наведеній праці М. Загайкевич), так і професіонального, вітчизняної вокальної та інструментальної музики, заснування осередків музичної освіти (музично-освітніх гуртків, курсів диригентів селянських хорів та оркестрів, музичних шкіл та, зрештою, Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, а до його організації — призначення іменних стипендій молодим талановитим українським музикантам для навчання у вищих професійних закладах Західної Європи), першовиконання творів і підтримка творчости національних композиторів. Значна частина хорових композицій цілого ряду галицьких митців призначалась саме для виконання хором „Бояна". С. Людкевич у статті „У сорокаліття „Львівського бояна" (1991—1931)" у газеті „Діло" від 1932 р. (Ч. 51—54)[25] *писав: „Боян від самих своїх засновин до сьогодні є одиноким мішаним хором, який, при всіх трудноіцах наших обставин та всіх своїх недостачах, постійно змагав до того, щоб поважно плекати хоровий спів і, по своїх силах, служити розвоєві нашої співочої культури. Він зосереджував у себе перед війною діяльність усіх визначніших українських композиторів, особливо хорових; для „Бояна" писали різні твори галицькі автори: Н. Вахнянин, Д. Січинський, Г. Топольницький, Ф. Колесса, пізніше — Й. Кишакевич, Ст. Людкевич і В. Барвінський; навіть Лисенко стояв з „Львівським Бояном" у живім контакті, присилав йому рукописи своїх хорових творів та присвятив „Боянови" свій найкращий твір — ораторію „Радуйся, ниво неполитая". Частими конкурсами на хорові*

[24] Людкевич С. Хор Котка // Українська рада.— 1925.— 3 травня.— Ч. 14. Те саме див.: його ж. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Львів, 2000.— Т. II.— С. 566.

[25] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. II.— С. 379.

твори (навіть деколи на солоспіви) причинився „Львівський Боян“ — при своїй фінансовій беззасібности! — до збагачення нашої музичної літератури в далеко більшій мірі, ніж усі наші музичні товариства“.

Важливими, з погляду громадського значення, завданнями були також організація тематичних і монографічних концертів, програм, приурочених визначним національним річницям та урочистим подіям (наприклад, присвячених Т. Шевченку, митрополитові А. Шептицькому, творчості М. Лисенка, О. Нижанківського, М. Вербицького, Д. Бортнянського, 100-річчю першого українського хору в Галичині, у Перемишлі в 1929 р. тощо), популяризація творів європейської хорової літератури. Окрім музично-концертної, товариство займалося видавничою діяльністю. Воно давало можливість авторам (зокрема, В. Матюку, І. Воробкевичу, Д. Січинському, М. Вербицькому, Я. Ярославенку) публікувати свої твори, а аматорським хорам збагачувати репертуар. Ця серія мала назву „Музична бібліотека“, а нотне видавництво іменувалося „Підручна бібліотека „Львівського Бояна“. При „Бояні“ була створена велика власна бібліотека друкованих нотних видань та рукописів українських авторів, переважно хорових партитур, що включала півтори тисячі примірників (її пізніше успадкувала капела). А щоб стимулювати авторів до творчої активности, Товариство періодично організовувало конкурси на найкращий хоровий, вокальний та інструментальний твір. Окрім нот, Товариство видавало цілий ряд українських музичних часописів, серед яких „Музичний листок“, „Артистичний вістник“, „Вісті з України“, провадило музично-етнографічну діяльність, збирання фольклору, а в одному зі своїх приміщень мало музей українських народних інструментів, що експонувалися у 1894 р. на Крайовій виставці у Львові. Можна згадати ще один ракурс громадсько-культурної діяльности Товариства — спорудження пам'ятників видатним українським митцям у них на батьківщині (Д. Січинському, В. Матюку, М. Вербицькому). Тому констатацією факту, без найменшого перебільшення, звучать слова С. Людкевича у вже згадуваній його статті до ювілею Товариства: „Історія товариства „Львівський боян“ це щось трохи більше, ніж історія одного тільки співочого гуртка; це, без прибільшення, один з головних шматків історії почнів нашої музичної культури на Галицькій Україні“[26].

1930-ті роки для „Львівського Бояна“ — період піднесення, активізації діяльности, особливо в час підготовки ювілейних акцій. Саме тоді (1931—1933) до керівництва хором Товариства приступив М. Колесса — молодий діяльний диригент з прогресивними поглядами і творчими установками. Завдяки йому зростає виконавська майстерність колективу, збагачується хорова палітра. Аналізуючи репертуарну політику „Львівського Бояна“ останніх передрадянських років, дослідниця його діяльности Л. Ханик вказує: „6. 12. 1933 р. з успіхом проходить концерт балад; в 1934 р.— концерт з творів М. Леонтовича; 1935 р.— концерт, присвячений 250-річчю з дня народження Генделя і Баха.

Великою подією в музичному житті Львова був концерт, даний 15. 03. 1936 р. з нагоди 75-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка. В цей день зведений хор „Бояна“, „Бандуриста“ і „Сурми“ вперше виконав канта-

[26] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.— Т. II.— С. 379.

ту С. Людкевича „Заповіт" під керівництвом самого автора. „Боян" ще раз продемонстрував високу виконавську майстерність хору і те, що товариство „Боян" підтримує і активно популяризує всі найновіші і найвизначніші твори сучасних композиторів"[27].

Таким постає хор „Львівського Бояна" до організації „Трембіти". Звернемо увагу й на те, що, крім примусової передачі раніше згадуваної бібліотеки і музикалій, а також приміщення і всієї матеріальної бази „новоствореній" капелі у радянський час, частина виконавців — відібраних учасників хору „Львівського Бояна", які увійшли до її складу,— найбільша за кількістю. Закономірно, що архіви товариства „Боян" 1930-х років безслідно зникли.

Третім колективом, що значною мірою поповнив склад капели, був неодноразово згадуваний „Студіо-хор" („Український студіо-хор") при СУПроМі. Ця організація (повна назва — Спілка українських професійних музик у Львові) виникла у 1934 р. і була логічним продовженням і доповненням справи „Бояна" у напрямку професіоналізації галицького культурно-музичного життя. Діяльність СУПроМу, незважаючи на короткий час існування (усього п'ять років) у непростих суспільно-історичних умовах, серйозна і багатогранна: композиторська творчість у найсучасніших „модерністичних" техніках, співзвучних з тогочасними європейськими мистецькими процесами, виконавство (переважно вокальне, фортепіанне і хорове), фольклористична, науково-педагогічна і видавнича (прикладами можуть послужити „Підручник музичних форм" та „Музичний словник" З. Лиська, „Диригентський порадник" З. Лиська та М. Колесси), широка громадська діяльність, співпраця з іншими мистецькими товариствами та інституціями. Як і „Боян", але з більшим рівнем професіоналізації, об'єднання організовувало конкурси виконавців-співаків та надавало стипендії молодим музикантам для освіти у музичних закладах Європи. Хор при цій інституції був створений у 1937 р. М. Колессою — майбутнім фундатором сучасної львівської диригентської школи, а тоді — випускником Віденської музичної школи, Краківського та Празького Карлового університетів і консерваторії (навчався у З. Неєдли та В. Новака). Новостворений камерний хор (18 осіб), що проіснував два роки, складався зі студентів та випускників консерваторії і відзначався досконалими голосовими даними, доброю професійною підготовкою і відповідно високими виконавськими можливостями, що було потенціалом для вільної реалізації творчих задумів у хорових композиціях галицьких професіональних композиторів. Як і хор Д. Котка, цей хор функціонував на засадах кооперативу. Репертуар його включав українську класику, фольклорні обробки та нові для галицького слухача твори Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Вериківського. Крім того, хор виступав по радіо, брав участь у театральних постановках (наприклад, „Вечорниці" П. Ніщинського та „Ноктюрн" М. Лисенка в оперному театрі 4 квітня 1937 р.).

Ось такі колективи становили основу хорової капели „Трембіта", привнісши у неї певну хорову виконавську традицію, професіоналізм, активну громадянську позицію, досвід сценічної і організаційної роботи та матеріальне підґрунтя.

---

[27] Ханик Л. Історія хорового товариства „Боян".— С. 6.

А тепер спробуємо поглянути на організацію капели „Трембіта“ з позиції офіційної інформації у радянських джерелах та матеріалах. Створення її, як уже згадувалося, було санкціоноване широковідомою постановою РНК „Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості і театрально-музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславівській і Тернопільській областях“ від 19 грудня 1939 р., пункт 7 якої стосувався створення філармонії з симфонічним оркестром, хоровою капелою та сектором естради при ній[28]. *Ми уже говорили про фіктивну, а іноді нищівну реорганізацію культурно-мистецьких установ та виконавських колективів радянськими владними органами, фальсифікацію реальної картини та історичної правди. Важко втриматися від спокуси назвати декілька типових документів тієї епохи, що співзвучні з наведеною інформацією. Так, в „Історії Львова“ про події того періоду читаємо: „Возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській Радянській державі, зміна капіталістичних виробничих відносин соціалістичними стали вирішальними умовами докорінних перетворень в галузі культури. Радянська влада дала можливість найширшим масам трудящих прилучитися до освіти і науки [...] Розгорталась діяльність культурно-освітніх установ. 10 грудня [насправді 19.— **В. Ш.**] 1939 року на першому засіданні бюро обкому КП(б)У було прийнято постанову про створення у місті театрів, філармонії і Будинку народної творчості, а також музичних учбових закладів. За короткий час у Львові створено п'ять театрів, філармонію з симфонічним оркестром і хоровою капелою „Трембіта“, музичне училище і чотири музичних середніх школи. 21 вересня 1940 р. оперою „Тихий Дон“ Г. Г. Дзержинського розпочав роботу Державний театр опери та балету“*[29].

А ось що написано про „Трембіту“ у радянських підручниках: „Художньо-виконавський рівень наших самодіяльних хорів різноманітний [...] Нерідкі випадки, коли аматорські хори переростають у професіональні. Прикладом може бути Воронізький російський народний хор, Львівський хор „Трембіта“, Закарпатський хор, Омський народний хор та інші“[30].

А це приклад інформації з періодики: „Рік 1939 різко змінив життя і обличчя хору, розкрив перед ним нові горизонти. Зросла кількість хористів, особливо за рахунок жіночих голосів. Капела стала державною. Так самодіяльний хор переріс у професіональний, став одним з провідних колективів Радянської України“[31]. *Як бачимо, твердження про витоки колективу з аматорського хорового руху попри все залишаються очевидними.*

Яскравим свідченням епохи є цитата з виступу голови Львівського відділення СКУ А. Кос-Анатольського 27 вересня 1954 р. на зборах інтелігенції міста про творчість композиторів: „Зараз завдяки радянській теорії мистецтва — теорії соціалістичного реалізму, кожен компози-

---

[28] Державний архів Львівської области, ф. Р-145, оп. 1, спр. 1, с. 264—265; ф. 3, оп. 1, спр. 101, с. 14—15.

[29] Історія Львова / Відп. ред. В. Секретарюк.— К., 1984.— С. 417.

[30] Краснощеков В. Вопросы хороведения.— Москва, 1969.— С. 89.

[31] Деревенко В. Співає „Трембіта“.— Львів, 1967.— С. 2.

тор свідомий, що він виконує суспільне завдання, що йому приділяється увага з боку партії, уряду, з боку народу [...] Ця свідомість надає нам силу і охоту до праці [...] Ми хочемо підготувати творчий звіт і хочемо, щоб капела „Трембіта“ підготувала творчий звіт, щоб ми постійно звітувались, тим більше, що ми зможемо показати більше творів і полотен. Є багато творів, які вимагають професійного виконання“[32]. *При всій гротескності цього тексту з сучасних позицій, з нього видно, що „Трембіта“, як і „Боян“ та „Студіо-хор“ при СУПроМі, й надалі — у 50-х роках XX ст. мислиться як потенційний виконавець творчих проектів західноукраїнських композиторів, як колектив, професіоналізм якого є гарантом достатньо великої творчої свободи та якости інтерпретації (ця тенденція зберігається до 1980-х років).*

Великі зміни пережила капела „Трембіта“ у роки здобуття Україною незалежности. Перед колективом постали нові можливості і перспективи, змінилися суспільні умови. Власне у цей складний час, у 1990 р. до керівництва „Трембітою“ приступив представник львівської диригентської школи Микола Кулик (клас Б. Завойського, з 1993 р.— заслужений діяч мистецтв). Серйозних змін зазнав і склад капели, змінився підхід до репертуару. За умов незалежної держави стало можливим відродження відкинутих цінностей, насамперед виконання великого і дуже істотного для музичної культури України пласта духовної музики різних епох. У програми концертів почали включатися твори композиторів, творчість яких замовчувалася у зв'язку з репресіями чи еміґрацією, твори композиторів української діаспори, сучасні українські та зарубіжні хорові полотна у модерних техніках, з найсміливішими творчими експериментами. Серед них — М. Гайворонський, З. Лисько, В. Барвінський, С. Чарнецький, Б. Кудрик та багато інших. Увесь цей розділ хорового мистецтва залишався цілиною за радянських часів і гостро потребував свого інтерпретатора в умовах подолання провінційности та меншовартости, насадженої українській культурі радянським тоталітаризмом,— завдання, яке на своєму рівні вирішували усі хори, попередники „Трембіти“.

У 1990 р. хоровий склад капели доповнив камерний оркестр під керівництвом В. Дуди, утворений зі складу виконавців філармонійного оркестру, що принципово спростило можливість підготовки великих оркестрово-хорових композицій та розширило потенціал гастрольної діяльности, для якої відкрилися європейські обшири (Польща, Словаччина, Чехія, Австрія, Німеччина, Данія, Франція, Італія). Серед таких великих проектів „Велика меса“ і „Реквієм“ В. А. Моцарта, ораторія „Месія“ Ґ.-Ф. Генделя, хорові концерти та літургія Д. Бортнянського, літургії М. Вербицького та Д. Січинського, „Меса“ С. Монюшка. Якщо популяризація українського хорового музичного мистецтва товариством „Боян“ великою мірою реалізувалась через видавничу діяльність, то капела „Трембіта“ з 1994 р. продовжує ту ж лінію на новому рівні, здійснюючи ряд аудіозаписів не лише у власному виконанні, але й на власній матеріальній базі (попередні записи здійснювались у єдиній у СРСР студії грамзапису „Мелодія“, а після здобуття Україною незалежнос-

[32] Історія Львова в документах і матеріалах.— К., 1986.— С. 265.

ти відповідної централізованої інституції під державним патронатом ще не створено). Це серії „Сучасна українська інструментальна музика“ (у виконанні оркестру капели) та „Духовна музика України“ (близько 20 випусків, що включають твори для хору a capella та оркестрово-хорові композиції, шедеври світової і української, класичної та найсучаснішої музики), започатковано нову серію „Персоналії“ (записи літературно-музичних композицій, пов'язаних з творчістю видатних українських поетів та композиторів).

Продовжуючи традиції „Бояна“ та хору СУПроМу, капела є першовиконавцем ряду новітніх творів українських, а найчастіше галицьких композиторів, власне такими є першопрочитання ораторії В. Камінського „Іду. Накликую. Взиваю“ на тексти А. Шептицького і „Страстей Господа нашого Ісуса Христа“ О. Козаренка та багатьох інших. У руслі традицій своїх попередників „Трембіта“ є постійним учасником урочистостей міського, державного, національного, культурологічного плану, визначних подій Української Церкви. Успіхи у роботі заслуженої державної хорової капели „Трембіта“ відзначені почесною нагородою України — Державною премією імені Т. Шевченка 1995 р. у галузі концертного виконавства.

Очевидним видається факт, що хорова капела за своєю історією, виконавською традицією і громадською позицією, суспільною функцією, виконавською і матеріальною базою є прямою правонаступницею насамперед хору товариства „Львівський Боян“. У такому випадку, можливо, історія цього колективу почалася не формальною постановою, датованою „золотим вереснем“ 1939 р., а 1891 р.— роком заснування знаменитого хорового Товариства, чиї понадстолітні традиції „Трембіта“ представляє і продовжує у наш час.

Вероніка ШНІЦАР

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО РЕПЕРТУАРУ БАНДУРИСТІВ

Аналіз мистецької спадщини бандуристів і композиторів українського зарубіжжя, чий доробок значно розширив оригінальну кобзарську творчість, дозволяє глибше розглянути сучасну проблематику навчального і концертного репертуару бандуристів. Адже поряд із композиторами-професіоналами, членами Національної Спілки композиторів України (Анотолієм Коломійцем, Костянтином Мясковим, Миколою Дремлюгою, Віталієм Кирейком, Володимиром Зубицьким, Богданою Фільц та іншими), відомими виконавцями і провідними педагогами-бандуристами, добре обізнаними зі специфікою інструмента (Сергієм Баштаном, Ігорем Марченком, Валентиною Петренко, Оксаною Герасименко, Романом Гриньковим та іншими), бандурну літературу останніх десятиліть XX — початку XXI ст. поповнили твори композиторів та виконавців діаспори Василя Ємця, Зіновія Штокалка, Григорія Китастого, Віктора Мішалова, Юрія Олійника та інших.

Шлях залучення цих композицій у навчальний і концертний репертуар бандуристів був непростий. Йому передував довгий період замовчування, штучного уникання навіть згадки про непересічні здобутки митців діаспори. Репертуар бандуристів українського зарубіжжя в той час охоплював широке коло інструментальних і вокально-інструментальних жанрів найрізноманітнішої тематики, не обмеженої цензурними рамками та ідеологічними настановами. У програмах концертних виступів солістів та ансамблів звучали українські народні пісні, епічні твори (думи, псалми, історичні пісні), релігійна духовна музика, інструментальні п'єси, а також пісні січових стрільців, воїнів УПА — тобто репертуар, що повною мірою відображав минуле і сучасне України, засобами мистецтва пропагував необхідність її державного утвердження. Композиторська творчість бандуристів діаспори формувалася під впливом загальних культурологічних процесів, що відбувалися в українському середовищі за кордоном, і продовжувала традиції народного кобзарського виконавства у питаннях інструментарію та репертуару, на противагу академізації бандурного процесу в Україні.

Відмінності у соціальних і культурних умовах в Україні і за її межами зумовили певну специфіку в розвитку бандурного мистецтва за рубежем. Вона проявилася на багатьох рівнях. У першу чергу це стосується інструментарію, що розвиває традиції харківсько-полтавського способу гри, заснованого на діатонічному строї. Цей спосіб не лише був

збережений для сучасного кобзарства, але й отримав надію на перспективний розвиток завдяки діяльності бандурних майстрів (братів Олександра та Петра Гончаренків, Семена Ластовича-Чулівського, Василя Гляда та інших), створивши можливість не лише для відтворення автентичних кобзарських творів, але й для новітнього репертуару, творчости композиторів і бандуристів.

Для бандурного мистецтва діаспори більш характерним завжди було ансамблеве виконавство, що зумовлене загальним любительським рівнем музикування. Вирізняються лише окремі постаті яскравих виконавців, які отримали ґрунтовну музичну освіту за рубежем або в Україні і професійно працюють на культурно-мистецькій ниві (Володимир Луців, Віктор Мішалов, Ольга Попович, Юліан Китастий, Анна Хранюк-Савицька та інші). Саме вони пропагують сольні бандурні жанри, здійснюють обробки і компонування нових творів. В останні роки до кобзарського мистецтва зарубіжжя роблять свій внесок і бандуристи з України, що еміґрували за кордон (Ольга Герасименко, Остап Стахів, Алла Куцевич, Любов Романко, Романа Василевич, Ольга Стащишин та інші).

Однією з яскравих постатей бандурного виконавства України та зарубіжжя 40—70-х років XX ст. був бандурист, диригент, композитор Григорій Китастий (1907—1984). Отримана Г. Китастим ґрунтовна музична освіта (спершу в Полтавському музичному технікумі, а згодом у Київському музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка), опанування, окрім гри на скрипці та бандурі, ще й хоровим диригуванням та основами композиції дозволили йому створити власну концепцію бандури як інструмента, з огляду на її широкі, до кінця не використані інструментальні та вокальні, сольні й ансамблеві можливості. Формуванню засад концепції Г. Китастого сприяв яскравий приклад різносторонньої творчости художнього керівника Полтавської капели бандуристів Гната Хоткевича, якого він уважав своїм учителем, власна співпраця з виконавцями-учасниками Київської капели бандуристів та участь у хорі Київської опери.

Діяльність Г. Китастого була тісно пов'язана з ансамблевими бандурними колективами — з Київською державною капелою бандуристів (як співака-бандуриста, а згодом заступника художнього керівника), пізніше з Капелою бандуристів ім. Т. Шевченка (як мистецького керівника та диригента). Шевченківська капела, започаткувавшись на окупованих українських територіях у 1941 р., продовжила своє існування в еміґрації і відома сьогодні як Ukrainian Bandurist Chorus (Детройт, США)[1]. Г. Китастий, протягом майже сорока років очолюючи цю капелу, спрямовував свої зусилля на збереження колективу як національної культурної української одиниці в складних умовах війни та післявоєнного періоду в Німеччині, а згодом у Північній Америці. У німецькому місті Інґольдштадті, за особистої ініціативи Г. Китастого та сприяння представників американської влади, при капелі була створена майстерня братів Олександра і Петра Гончаренків для виробництва уніфікованих бандур харківського типу з технічними вдосконаленнями, що продовжили започаткований Г. Хоткевичем напрям розширення

[1] Горняткевич А. Кобзарське мистецтво Григорія Китастого // Народна творчість та етнографія (далі — НТЕ).— 1993.— № 5—6.— С. 9—11.

інструктивних і виражальних можливостей бандури на основі харківського способу гри на цьому інструменті — способі, що „залишає вільними обидві руки й дозволяє техніку розвивати як хоч далеко“[2].

Репертуар капели формувався з урахуванням потреб професійного зростання колективу, необхідности пропаганди української музики: він постійно поповнювався зразками духовної музики — уривками з Літургії, кантами, псалмами, історичними народними піснями. Особливе місце в ньому посідали твори репресованого в Україні Г. Хоткевича.

З 1949 р. капела Г. Китастого, що постійно працює в США, у місті Детройті, здійснила численні концертні турне: в 1949—1950 рр.— по США і Канаді, в 1958 р.— по країнах Європи, в 1961—1968 рр.— по США, Канаді. Концертна діяльність капели цих років зафіксована в численних аудіозаписах на платівках та касетах. Значну частину записів становили оборобки, аранжування та власні композиції Г. Китастого („Карпатські Січовики“ (слова Яра Славутича), „Марш України“ (слова Івана Багряного), „Вставай, народе!“ (слова І. Багряного), „Як давно“ (слова Олександра Підсухи) та інші).

Під керівництвом Г. Китастого капела успішно популяризувала бандурне мистецтво за рубежем, сприяла процесові навчання бандуристів. За його активної участи з 1968 р. у різних осередках США і Канади організовуються щорічні кобзарські табори, курси та семінари для молоді, де формуються нові кобзарські кадри, інструктори гри на бандурі, керівники молодіжних ансамблів бандуристів. Цей процес значно активізувався у 70—80-х роках, коли до нього долучилася Школа кобзарського мистецтва, що діяла у Нью-Йорку з 1972 р. Активісти Школи кобзарського мистецтва — Юліан Китастий, Лідія Чорна, Олег Махлай, Марко Фаріон та інші — паралельно з членами Капели бандуристів ім. Т. Шевченка під керівництвом Г. Китастого працювали інструкторами кобзарських таборів у Вінніпезі, Огайо, Клівленді, Пенсільванії, Калґарі, Едмонтоні, Торонто, Саскатуні.

Багаторічна творча діяльність Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та її керівника Григорія Китастого стала предметом ґрунтовного історико-літературного дослідження відомого українського письменника Уласа Самчука „Живі струни“ („Бандура і бандуристи“), що вийшло друком 1976 р. в Детройті[3].

Григорій Китастий — не лише відомий диригент, але й яскравий соліст-бандурист, виконавець українських дум і пісень, у яких виступав з ориґінальними інтерпретаціями, і композитор — автор як масштабних вокально-інструментальних творів для капели бандуристів, так і мініатюрних віртуозних композицій для соліста-інструменталіста та для голосу з бандурою (пісні й думи)[4]. *Крім того, творчість*

---

[2] Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Частина І.— Харків, 1930.— С. 9.

[3] Самчук У. Живі струни (Бандура і бандуристи).— Детройт, 1976.— 466 с.

[4] Збірка нот на бандуру: Українські народні канти.— Parma; Ohio, 1988.— 18 с.; Китастий Г. Гомін степів. Прудивусе.— Детройт, 1993—1994.— 10 с.; Під срібний дзвін бандур (З репертуару Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та Дівочої капели бандуристок м. Детройт, США).— К., 1993.— 214 с.; Китастий Г. Вставай, народе! / Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви.— К., 1996.— 174 с.; його ж. Гомін степів. Женчик. (До 90-річчя від дня народження).— К., 1997.— 8 с.; Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка.— Тернопіль, 1999.— 235 с.

Г. Китастого охоплює і духовну хорову музику, зокрема Літургію, і сольну та ансамблеву музику в супроводі фортепіано, камерні ансамблі, музику для дітей. Композиторська спадщина Г. Китастого загалом неоднозначна, нерівноцінна, про що зазначали і його сучасники (зокрема, Аріадна Стебельська[5]*, Павло Маценко*[6]*). Поза тим, слід відзначити ту незаперечну вартість, яку вона відіграла протягом довгого періоду в українському еміґрантському середовищі, сприяючи збереженню національних традицій, будучи культуротворчим чинником, каталізатором багатьох музичних процесів, стимулятором розвитку репертуару бандуристів.*

Композиторський доробок Г. Китастого в Україні довгий час був зовсім невідомим, і лише з кінця 1980-х — початку 1990-х років бандуристи отримали можливість з ним ознайомитися. Цьому сприяли концертні турне бандуристів діаспори — тріо (Віктор Мішалов, Юліан Китастий, Павло Писаренко), Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та інших, а також поява численних аудіозаписів та нотних видань[7]*. Саме в ці роки осередок Української революційної демократичної партії (УДРП) Канади, членом якої був композитор, привітав його ювілейним „Збірником на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження“ (Нью-Йорк, 1980), що став своєрідним підсумком творчої діяльности митця*[8]*.*

„Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження“ містить дві частини[9]*. Першу з них становлять автобіографія композитора, музикознавчі розвідки, статті Мирослава Антоновича, Василя Витвицького, Андрія Горняткевича, Осипа Залеського, Андрія Шуля, Ярополка Ласовського (переважно з історії української музики, в контексті якої розглядалася творчість Г. Китастого), рецензії, спогади колег, поетичні та музичні присвяти ювіляру (Андрія Гнатишина, Миколи Ситника, Яра Славутича). Особливу цінність становить друга частина збірника, що охоплює зразки творчого доробку композитора-бандуриста („Вибрані твори Григорія Китастого“). Серед них сольні віртуозні інструментальні мініатюри „Львівські фрагменти“, „Гомін степів“, „Музичний момент“, пісні „Як давно“ (слова О. Підсухи), „Нагадай, бандуро“ (слова Ніни Калюжної), ансамблеві інструментальні та вокально-інструментальні твори „В'язанка“, „Різдвяні мотиви“, „Карпатські січовики“ (слова Я. Славутича), „Марш української молоді“ (слова І. Багряного), приклади дитячого навчального репертуару „Женчик“, „Етюд“, „Прелюдія“, „Пошли нам, Боже“ і „Йдуть дівчатка та хлоп'ятка“ (слова К. Перелісної), „Весна зимою“ (слова О. Ярового) та інші. Саме ці твори стали одними з перших композицій музикантів діаспори, що почали активно впроваджуватися в*

---

[5] Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь (Спогади, листування, матеріали).— Львів, 1995.— С. 192—193.

[6] Там само.— С. 393.

[7] Шульгіна В. Повернення в Україну спадщини Григорія Китастого // НТЕ.— 2000.— № 5—6.— С. 110—112.

[8] Коновал О. Григорій Китастий повертається в Україну // Культура і життя.— 1997.— 26 лютого.— № 8.— С. 3.

[9] Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження.— Нью-Йорк, 1980.— 291 с.

сучасний репертуар бандуристів України, оскільки були близькими до вже поширених на той час і за жанрово-стильовим спрямуванням, і за образно-емоційним змістом.

Зауважимо, що у творчості Г. Китастого майже повністю немає великих інструментальних форм для соло бандури, які у 70—80-х роках в Україні стали надзвичайно поширеними, зокрема варіації, соната, сюїта, концерт. Натомість він активно розробляв жанр віртуозної мініатюри, який створює нагоду демонстрації всіх можливих технічних комбінацій, звукових ефектів, фактурного розмаїття для виконавців-бандуристів. Невипадково саме віртуозна мініатюра стала поширеним жанром у всіх авторів творів для бандури (Костянтина Мяскова, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Сергія Баштана, Оксани Герасименко, Романа Гринькова та інших). Жанр віртуозної мініатюри для соліста-бандуриста у творчості Г. Китастого також представлений кількома зразками. Це, зокрема, „Львівські фрагменти" (1944), „Музичний момент" (1962), „Гомін степів" (1964) та інші.

У „Львівських фрагментах" п'ять різнохарактерних за образністю епізодів об'єднані спільним задумом, навіяним картинами Львова — наскрізним проведенням певної ностальгічної емоції, що набирає щоразу нового забарвлення — від меланхолійно-задумливого до пристрасно-схвильованого. За висловом Марії Гарасевич, „Львівські фрагменти" — „мабуть, єдиний твір, що відкриває суто інтимні почуття композитора, промовляючи так виразно, що слухач поринає в його душу широку, як наш степ, глибоку і бурхливу, як море, і при тому ніжну та чарівну"[10]. Об'єднуючими елементами для епізодів п'єси виступають, окрім образно-емоційних, і тематичні повтори (з елементами рондальности), спільна тональність (a-moll), лейтінтонації (низхідний тріольний поступеневий рух, синкопований квінтовий хід у басу). Важливими виражальними засобами у „Львівських фрагментах" стають різноманітні бандурні прийоми — арпеджіато, октавне ковзання, ламані октави, ґлісандо, форшлаґи, арпеджовані ходи, акордове стакато,— що, фактурно об'єднуючись чи контрастуючи між собою, сприяють відображенню характеру кожного з епізодів.

У багатьох моментах перегукується з попереднім твором і п'єса „Музичний момент". Передусім це стосується фактури твору: насиченої басової лінії, переважаючих октавних стрибків та викладу мелодії в октаву чи дециму, складних метроритмічних зіставлень, гамо- та арпеджіоподібних пасажів, що в сукупності становить у швидкому темпі (Allegro molto) для бандури значні технічні труднощі. Подібно до „Львівських фрагментів", середній розділ „Музичного моменту" має розповідно-імпровізаційний, епічний характер, висхідні та низхідні мелодичні фрази близькі до інтонацій людського голосу, імітують кобзарську речитацію. З ладогармонічного погляду, твір також контрастний: на противагу крайнім мінорним (a-moll гармонічний) частинам, середня вражає своєю гармонічною і мелодичною „примхливістю", використанням численних відхилень від основної тональности C-Dur.

Дещо модерніше звучить один з найвідоміших творів Г. Китастого — фантазія „Гомін степів". Композитор у 1976 р. на основі попе-

[10] Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження.— С. 136.

реднього сольного ориґіналу написав ансамблеву редакцію, що виконувалася майже усіма бандурними колективами за рубежем. Твір наскрізної будови, з елементами двочастинности, вражає слухачів пристрасним характером, нуртуючою пульсацією, звукозображальними ефектами, що створюють цілісну картину українського степу. Картина природи подана через імітаційне зіставлення коротких діатонічних мотивів у різних реґістрах бандурного діапазону, композиційний прийом поступового наближення, динамічне і фактурне збагачення, а пізніше зменшення, затихання. Надзвичайно ориґінальне темброве вирішення у творі. Композитор використовує як низькі реґістри бандури, так і короткі ґлісандуючі пасажі у верхньому реґістрі поза підставкою інструмента, які створюють слухові ілюзії технічної насичености фактури.

Серед циклічних творів Г. Китастого для ансамблів бандуристів, уміщених у ювілейному збірнику, вирізняються дві інструментальні сюїти — „Різдвяні мотиви" та „В'язанка" (1953). Вартісність цих творів полягає не лише у зверненні автора до інструментального ансамблевого жанру, якого сучасні композитори для бандури уникають, але й у використанні в них зразків традиційного кобзарського репертуару, стилізації звучання старовинних інструментів в одночасному поєднанні з віртуозними прийомами гри, що визначають сучасний концертний стиль бандури.

„Різдвяні мотиви" — своєрідне попурі на теми відомих колядок і щедрівок („Во Вифлеємі", „На небі зірка", „Щедрик"). Композиція розрахована на три партії бандур, які прозорою фактурою викладу наближаються до звучання дзвіночків — провісників свята, а в епізодах tutti підкреслюють урочистий характер твору. Тема колядок переважно викладена терціями з октавним подвоєнням верхнього голосу, звучить почергово у партіях першої та другої бандури на тлі супроводу третьої. У супроводжуючій партії автор використовує гармонічні фіґурації, акордове обернення в ритмічних видозмінах, арпеджовані остінатні акорди тощо.

Тематизм другої колядки вносить елементи танцювальности, грайливости у сюїту, звучність унаслідок дублювання акордів теми стає фактурно насиченішою. Натомість у щедрівці, що своїм „закликаючим", наспівним характером контрастує з попередніми колядками, використано поліфонічні засоби (імітації, контрапунктичні проведення). Тональний план п'єси охоплює найпоширеніші для бандури співвідношення: G-Dur// C-Dur//a-moll. Загалом за рівнем технічних труднощів твір є нескладним, може активно використовуватись у навчальному і концертному репертуарі.

На противагу „Різдвяним мотивам", сюїта „В'язанка" розрахована для виконання „оркестрою бандур" (за визначенням автора), що підкреслює її більш масштабний, концертно-віртуозний характер. Важливим драматичним засобом тут стає зіставлення ансамблевого tutti і каденції соліста. Твір складається з трьох розділів, основою яких служать традиційні жанри кобзарського репертуару — інструментальний танець („Дудочка"), пісня („Ой вербо, вербо") та сатирична пісня-танець („Киселик" — „А мій милий"). Кожна з частин сюїти побудована у варіантно-варіаційній формі, на засадах динамічного і фактурного наростання. Частини контрастують між собою не лише за жан-

ровими ознаками (пісня, танець), але й за характером, ладотональним планом, використанням різноманітних прийомів обробки народної мелодії-ориґіналу. В кожній із трьох інструментальних партій сюїти Г. Китастий щедро використовує віртуозні можливості інструмента: складні інтервальні побудови, арпеджіоподібні пасажі, ритмічно насичену басову лінію, що в сукупності охоплює широкий звуковий діапазон. Логічно вмотивованою є загальна структура форми, крайні частини якої утворюють своєрідну арку: жартівливо-танцювальниий характер, повтор метроритмічних формул дводольного розміру та інтонаційних комплексів (оспівування тонічної квінти з допомогою підвищеного IV ступеня, однойменні тональності (G-Dur//g-moll) та інші).

Значний контраст до першої творить друга частина ліричного, протяжного характеру — варіаційна розробка пісні „Ой вербо, вербо". Її виклад, наближений до хорового (акордова фактура, підголоскова поліфонія), поступово ускладнюється ритмічними фіґураціями (вісімки, тріолі, шістнадцяті). Віртуозні останні проведення підготовлюють каденцію соліста, значну за звуковим обсягом, лірико-пристрасну за характером, побудовану на основі пісенного матеріалу другої частини. У каденції композитор використовує всі технічні можливості солюючої бандури, уможливлені ансамблевою грою, зокрема, виклад паралельними квінтами та октавами у комбінації з арпеджованими пасажами у швидкому темпі, ламані інтервальні побудови по всьому діапазону інструмента із застосуванням харківського способу гри тощо.

Третя частина, хоч тематично й образно споріднена з першою (танцювальними, життєрадісними мотивами), проте більш активно видозмінена. Г. Китастий застосовує і проведення теми в басу, і імітаційні проведення в кожному з голосів, і ладовий контраст в одній з варіацій, і темпову зміну в генеральній кульмінації (з Allegretto на Largo), де застосовується традиційний кобзарський прийом — інтервальне й акордове тремоляндо.

Кода, що служить фіналом твору, поєднує елементи закінчення першої частини та теми третьої частини, утворюючи своєрідне переплетення і арковість цілої побудови. Поступове насичення динаміки, темпу — і каскад віртуозних пасажів коди доповнює святково-піднесений концертний характер твору.

Слід зазначити, що у першому розділі „Збірника на пошану Григорія Китастого..." вміщено чи не єдиний аналіз твору композитора у статті Я. Ласовського „Своєрідність форми „Поеми про Конотопську битву" Григорія Китастого"[11]. Ця композиція, що написана для соліста і хору в супроводі бандур, визначена автором статті за формою як двочастинна та „асиметричнолукова", а за жанром як комбінована, що об'єднує ознаки думи, мадригалу, кантати. Як композитор, Г. Китастий зумів у цьому творі синтезувати досягнення як української, так і європейської музики. Особливу увагу автор аналітичного аналізу надає мелодико-інтонаційній та ладогармонічній мові твору, зауважуючи „вимушений діятонізм" у поєднанні з „нечисленними хроматичними можливостями бандури", що цілковито підпорядковані вимогам словес-

[11] Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження.— С. 71—76.

ного тексту (П. Карпенка-Криниці). На жаль, нотний оригінал цієї величної поеми досі зберігається в рукописі поза межами України[12].

Розмаїття творчої спадщини Григорія Китастого засвідчують і нотні публікації, що здійснювалися протягом 1980-х років Освітньою комісією, яка діє при Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка. У 1988 р. вийшла друком збірка „Українські народні канти" (упорядник Ігор Махлай), присвячена тисячоліттю хрещення Руси-України, що вміщувала аранжування Г. Китастого „Страшний суд", „Потоп", „Сирітка" для капели бандуристів (однорідного чи мішаного складу)[13]. *Слід зауважити, що автор використав уже відомі обробки кантів Порфирія Демуцького, Миколи Леонтовича, Якова Яциневича, залишаючи хорову партитуру без змін, додавши лише супровід бандур. Однак у кожному конкретному випадку Г. Китастий творчо опрацьовує хорову партитуру, поставивши за мету збереження ознак жанру канта, його традиційне звучання у супроводі ліри чи кобзи-бандури. Він додає не лише озвучення для хору, але компонує інструментальний вступ (як у кантах „Страшний суд", „Сирітка"), перегри (як, наприклад, у кантах „Страшний суд", „Потоп"). У канті „Сирітка" Г. Китастий доручає виконання окремих куплетів солісту і відповідно створює два варіанти супроводу (для сольного і хорового викладу).*

Бандурний акомпанемент, що розрахований на одну чи дві інструментальні партії, переважно октавно дублює хорові голоси. Проте в окремих епізодах автор доповнює партитуру супроводу імітаціями ритмічного малюнку вокальних ліній („Потоп"); іноді повністю відмовляється від акомпанементу, залишаючи тільки витримані акорди чи октави давнім кобзарським прийомом тремолянди („Страшний суд"); фрагментарно додає гармонічну основу до унісонних проведень хору („Страшний суд"). Найбільш оригінальним є вирішення інструментального вступу канта „Сирітка" (за обробкою Я. Яциневича), у якому Г. Китастий використовує основну мелодію канта у поєднанні з ритмічними фігураціями, що близьке до традиційного викладу лірницьких награвань.

Мистецьке опрацювання Григорієм Китастим традиційних жанрів репертуару кобзарів-бандуристів, зокрема кантів і псалмів, становить одну з особливостей творчого кредо композитора, його орієнтацію на збереження, навіть в умовах форм ансамблевого музикування, можливостей використання жанрів сольної інтерпретації. Слід додати, що канти і псалми лише у творчості Г. Китастого, порівняно з іншими композиторами, які пишуть для бандури, знайшли належне втілення.

Публікації творів Г. Китастого Капелою бандуристів ім. Т. Шевченка тривають і в 1990-х роках. Серед них відредагована Віктором Мішаловим пісня-танок для оркестру бандур „Прудивусе". Проте у порівнянні з попередніми інструментальними ансамблевими творами („Різдвяними мотивами" та „В'язанкою"), пісня-танок „Прудивусе" може вважатися вершинним зразком. В її основі відома жартівлива народна пісня „Як поїхав мій миленький", що у різних мотивно видозмінених варіантах постійно повторюється, утворюючи наскрізну

---

[12] Шульгіна В. Повернення в Україну спадщини Григорія Китастого.— С. 111.

[13] Збірка нот на бандуру: Українські народні канти.— С. 10.

композицію. Віртуозна, насичена гамоподібними пасажами, імітаційними зіставленнями, раптовими змінами динаміки, штрихів, ладотонального плану, пісня-танок вражає високим емоційним тонусом, яскравим життєрадісним характером, відображає характерні риси українського народного танцю козачка. Твір написаний для трьох інструментальних партій бандур, що доповнюються окремою партією оркестрової бандури-баса. Слід зазначити, що Г. Китастий трактує кожну з інструментальних партій як солюючу, для яких можливими стають головні проведення теми пісні у різних регістрах з використанням усього діапазону бандури. Надзвичайно цікавими є мотивні видозміни теми, що доповнюють основну мелодію, побудовані на низхідних та висхідних гамоподібних пасажах, які оспівують основні звуки ладу (традиційні для народних інструментальних зразків). Крім того, автор створює контрапунктичні проведення, що інтонаційно близькі темі пісні, вичленовує перший мотив для імітаційних перекличок між різними партіями, використовує контрастні ладотональні зіставлення (e-moll // a-moll // C-Dur). У прозорих, динамічно тихих епізодах Г. Китастий підкреслює танцювальний характер шляхом гострого синкопованого ритму акомпанементу в одній з партій, а в кульмінаційних проведеннях використовує окрім динамічних засобів ще й унісонне акордове дублювання. Загалом пісня-танок „Прудивусе", блискучо-віртуозна за фактурою, може стати окрасою репертуару багатьох професіональних колективів, зразком майстерної інструментальної обробки твору для ансамблю бандуристів.

Наступні видання творів Г. Китастого були здійснені вже в Україні[14]*. У збірнику „Під срібний дзвін бандур" (1993), упорядкованому Петром Потапенком, багаторічним керівником Дівочої капели бандуристок Детройта та диригентом Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (1960—1962), вміщено зразки аранжувань та обробок Г. Китастого для чоловічого хору в супроводі ансамблю бандур. Вони також дають змогу проаналізувати творчі методи його як композитора в жанрах перекладу і обробки.*

Наприклад, аранжування української народної пісні в обробці М. Лисенка „Ой з-за гори, з-за лиману", написаної в куплетно-строфічній формі, становить просте „озвучення" хорових партій, де перша партія бандур здебільшого дублює тенорову, інколи імітуючи завершальні інтонації хору, а друга побудована на акордовій гармонічній основі. Натомість аранжування Г. Китастим українського канта в обробці П. Гончарова „Через поле широкеє" вражає тонким відчуттям жанрової стилістики: звучання наближене до лірницьких протяжних розспівів, хоровий виклад октавно дублюється інструментальним акомпанементом, де переважають витримані акорди (у тому числі тремолянðо). В окремих епізодах, зокрема у вступі, сольних фраґментах, коді-зверненні до Пречистої Діви Марії та інших, композитор повністю відмовляється від інструментального супроводу.

В обробках українських народних пісень „Ніч яка місячна" та „Ой дівчино, шумить гай" перевага надається сольно-хоровим партіям, а

[14] Під срібний дзвін бандур...; Китастий Г. Вставай, народе! / Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви; його ж. Гомін степів. Женчик; Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка.

бандурний акомпанемент має другорядну функцію, часто навіть примітивну (наслідуючи гітарні акорди).

Обробка популярної ліричної народної пісні „Ніч яка місячна" розрахована на виконання солістом та хором (у повторі приспіву). Незначну динамізацію вносить у куплетний твір інтонаційна зміна у репризі приспіву. Супровід бандур розраховано на дві інструментальні партії, що, дублюючи одна одну фактурним викладом, відрізняються окремими регістровими та метроритмічними змінами. Приміром, деяку цікавинку до акомпанементу вносить варіантність ритму в партії бандури у першому проведенні приспіву.

Дещо виразніше виглядає обробка жартівливої танцювальної пісні „Ой дівчино, шумить гай", однак у ній варіантні зміни стосуються переважно хорової партитури, оскільки бандурний супровід є більш статичним, опертим на типово вальсові шаблони. Солюючу роль партії бандури отримують лише у вступі та інструментальній перегрі. Саме в обробках Г. Китастий демонструє своє ставлення до формування бандурної музики на основі народних традицій. Це зазначає і його учень Микола Дейчаківський, який у спогадах підкреслював, що „Григорій Китастий завжди вважав, що бандура — це народний інструмент [...] що це — акомпануючий інструмент до співу. Це не виключає інструментальної гри, але вона — не головне для бандуриста"[15].

Загалом запропоновані у збірнику „Під срібний дзвін бандур" аранжування і обробки Г. Китастого мають спрямування радше хорове, аніж бандурне. Очевидно, ці композиції належали до раннього періоду творчости Г. Китастого і були зазвичай розраховані на аматорські колективи зарубіжжя, які на стадії свого становлення переживали період копіювання традицій хорового виконавства. Відомий бандурист діаспори Зіновій Штокалко з цього приводу наприкінці 1940-х років писав: „Жодному з наших ансамблів не пощастило ще підхопити того, що свого часу ліквідоване разом з полтавською капелою [...] У поодиноких колективах побутує ще той чужий кобзарству пласко-ефектовний стиль, що його насаджували в кобзарських капелях казенні чинники після того, як Г. Хоткевича за пляном на мистецькому полі ліквідовано та заслано"[16].

Значною подією для бандуристів України стала збірка „Вставай, народе!" (1996), що охоплює численний вокально-інструментальний доробок митця (солоспіви, хорові твори, композиції для ансамблів бандуристів)[17].

Більшість творів першого розділу (для чоловічої капели бандуристів та мішаного хору в супроводі ансамблю бандур) написані на слова відомого письменника, громадсько-культурного діяча Івана Багряного (1907—1963). Це, зокрема, „Вставай, народе!", „Марш Україна", „Пісня про Тютюнника", „Марш української молоді" — композиції національного героїко-патріотичного, урочисто-закличного характеру. Незважаючи на традиційну куплетно-строфічну форму пісень, Г. Китастий використовує численні засоби урізноманітнення, драматизації

---

[15] Дейчаківський М. Проповідник кобзарського мистецтва (До 90-річчя від дня народження Г. Т. Китастого) // Мистецькі обрії. Альманах.— К., 1999.— С. 356.

[16] Штокалко З. Критичні завваги до стану сучасного кобзарства // Українські вісті (Новий Ульм, Німеччина).— 1949.— 1 січня.— С. 3—4.

[17] Китастий Г. Вставай, народе! / Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви.

куплетів шляхом залучення соліста, інструментальних перегр в окремих епізодах. Більшість творів наближені до жанру маршу, що підкреслюють авторські ремарки, дводольний метр, пунктирний ритм, закличні квартові інтонації тощо. Інструментальний супровід розрахований переважно на дві-три партії бандур, кожна з яких має характерну функцію: перша — октавне дублювання хорової партитури, друга і третя — гармонічний акордовий акомпанемент.

Пісня „Вставай, народе!" була особливо популярною в репертуарі Капели ім. Т. Шевченка, вона часто звучала в концертах, на урочистих зібраннях. Навесні 1948 р. у Мюнхені, в межах святкувань Тижня української культури, саме цей твір Григорія Китастого на слова Івана Багряного був обраний для спільного виступу Капели бандуристів і хору „Україна", блискучу мистецьку інтерпретацію якого здійснив видатний український диригент Нестор Городовенко (1885—1964)[18].

Одним із яскравих творів розділу є „Дума про Симона Петлюру" Г. Китастого на слова К. Даниленка-Данилевського, в основі якої кобзарський новотвір відомого харківського бандуриста Івана Кучугури-Кучеренка. З кобзарськими думами твір має деякі спільні риси, що проявляються в інтонаціях мелодики (#IV, #VI ступені), насичених інструментальних перегрfalls, сольних речитативах, типовому думовому супроводі (тремолядо, ґлісандо, імітації мелодичних розспівів). За формою композиція об'єднує ознаки куплетної будови та тричастинної форми, проте динамізація фактури куплетів творить наскрізну лінію розвитку відповідно до фабули сюжету.

Не можна оминути ще однієї композиції Г. Китастого — пісні „Грай, кобзарю" на слова Т. Шевченка. Це своєрідна вокально-інструментальна сюїта тричастинної форми, в основі якої авторська музика та народні інструментальні танцювальні мелодії (певну паралель можна провести до інструментальних творів композитора). Твір змальовує картину козацького відпочинку поміж військовими подіями, коли на перше місце виходили гуляння, веселощі, танці, що і відображає життєрадісний, веселий характер. Крайні розділи композиції бравурні, динамічно насичені — викладені хором та бандурним акомпанементом tutti, контрастують з наскрізним середнім, що розпочинається інструментальними танцями (гопаком, метелицею), пізніше переходить у вокально-хорову модифікацію танцю, а перед репризою об'єднує обидві мелодичні лінії (танців та хору). Композиція надзвичайно звукозображальна, відзначається видовищно-театралізованим характером. Це виявляється і в окремих вигуках-репліках хору, і в ритмічних протиставленнях окремих партій, і в імітаціях мелодичних ліній.

Серед творів першого розділу слід особливу увагу звернути на композиції ностальгічно-ліричного характеру, які давно популярні в концертних програмах виконавців української діаспори. Серед них пісні на слова О. Підсухи „Як давно" та на слова Н. Калюжної „Нагадай, бандуро, співами". Обидві композиції написані для соліста, хору і капели бандуристів, автор використовує для них варіантно-варіаційну куплетну форму, підкреслюючи драматичне наростання, зміну психологічно-емоційного стану, динамічні та „тихі" кульмінації. Зіставлення

[18] Шибанов Г. Нестор Городовенко. Життя і творчість.— К., 2001.— С. 161.

сольної та хорових партій здебільшого мають імітаційний або доповнюючий (на основі гармонії) характер. Інструментальні партії побудовані в інтервально-акордовому викладі, іноді з арпеджіоподібними пасажами як елемент динамічного наростання у витриманих хорових акордах.

Зауважимо, що не всі критики однаково схвально сприймали „ностальгічні“ композиції Г. Китастого. Так, наприклад, про музику пісні „Як давно“ А. Стебельська відгукувалася як про „дуже нецікаве наслідування циганських романсів“[19]*, проте багато слухачів відзначали пісню як виняткову, „де так схвильовано бринить туга за рідним краєм“*[20]*.*

Другий розділ збірки „Вставай, народе!“ охоплює вокальні твори у супроводі бандури або фортепіано. Серед них для бандурних ансамблів розраховані невеликі за обсягом куплетні композиції „Ой червона калинонько“ (слова О. Ільченка), „Виший, виший“ (слова М. Пироженка), дитячі пісні патріотичного і ліричного характеру „Йдуть дівчатка і хлоп'ятка“, „Пошли нам, Боже“ (слова К. Перелісної), „Весна зимою“. Ці твори написані для двотриголосого однорідного хору, нескладні за інструментальною фактурою.

Оригінальними сольними вокально-інструментальними зразками творчости Григорія Китастого можна вважати жанр авторських транскрипцій та обробок українських народних пісень. Зразки, що їх репрезентують,— „Дума про Матір Україну“ або „Про Богдана Хмельницького“ (слова Андрія Малишка, музика Сергія Потоцького з кінофільму „Богдан Хмельницький“, 1941 р.) та обробка української народної пісні „Ой там чумак сірі воли пасе“ (записана від Григорія Назаренка, члена Полтавської капели бандуристів, а пізніше Капели бандуристів ім. Т. Шевченка) із збірника „Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка“[21]*.*

Перший приклад — „Дума про Матір Україну“ — засвідчує, що Григорій Китастий майстерно володів як прийомами індивідуальної інтерпретації, так і аранжування як особливого виду творчости[22]*. Адже перекладач-аранжувальник привносить у нову версію твору своє власне світосприйняття, стиль свого часу. А значний досвід виконавця-соліста дозволив Г. Китастому створити вільні транскрипції відомих творів, що посіли почесне місце не лише в репертуарі бандуристів, але й провідних співаків. В інструментальному супроводі автор використовує традиційні прийоми гри — такі, як тремоляндо, ґлісандо, арпеджовані акорди та пасажі. Саме ці прийоми надали особливого „бандурного“ звучання акомпанементу думи.*

Другий зразок — пісня „Ой там чумак сірі воли пасе“ — вражає логічно вмотивованим підходом до жанру чумацької пісні, її протяжного, а за змістом і трагічного характеру[23]*. Зіставлення вокальної лінії та інструментального супроводу побудоване на засадах діалогу, коли розспівки вокалу доповнюються витриманими акордами акомпанементу, а*

[19] Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь...— С. 192—193.
[20] Там само.— С. 556.
[21] Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка.— С. 92—97.
[22] Там само.
[23] Там само.— С. 146—147.

ферматі — арпеджованими пасажами. Відзначимо, що певною мірою гармонізація пісні перегукується з інструментальним твором „Львівські фрагменти".

Творчий доробок Григорія Китастого відомий співак-баритон Йосип Гошуляк (Канада) оцінював дуже високо, залучивши до репертуару не лише названі твори свого побратима, але й пісню „Як давно", яка завжди завершувала концертні програми співака.

Порівнюючи творчий доробок Григорія Китастого для бандури з композиторами України, слід зазначити, що його характеризує широта жанрового охоплення (від традиційних обрядових творів — колядок, щедрівок, кантів, веснянок до ліричних українських народних пісень, творів громадянсько-патріотичного звучання, урочисто-величних розгорнутих композицій), спрямування на соло та ансамблевий склад, розмаїття тематики, яке відображає як картини природи, так і різноманітні емоційно-психологічні стани душі людини. Як щирий патріот, Г. Китастий не цурався і лірично-ностальгічних емоцій, співзвучних його життю і творчості.

Підбиваючи підсумок в оцінці бандурної спадщини Г. Китастого, слід зауважити, що в ній переважають ансамблеві вокально-інструментальні композиції. Це було безпосередньо пов'язано з характером творчої діяльности митця, проте великий власний виконавський досвід, майстерність соліста-інтерпретатора — виконавця дум і пісень, дозволили йому блискуче опанувати жанр сольних композицій, зокрема пісні-думи, обробки народних пісень, інструментальної віртуозної мініатюри, а також інструментальної сюїти для ансамблю бандуристів.

У жанрі віртуозної мініатюри Г. Китастий проявив себе більше як лірик, орієнтуючись не на блискучу техніку, а на виражальність, вдумливість виконання. Ефектність його композицій зумовлена не екстравагантними технічними прийомами, а радше навпаки, нетрадиційним використанням традиційних кобзарських засобів (тремоляндо, ґлісандо тощо). У жанрі сюїти творчість Г. Китастого перегукується з творчістю українського композитора Миколи Дремлюги, у доробку якого сюїта представлена найширше. Проте якщо М. Дремлюга визначив для цього жанру лише сольні інструментальні можливості, то Г. Китастий орієнтувався на засоби ансамблевого поєднання інструментів, творячи різнорідну фактуру — від „прозорої", що охоплює широкий діапазон, до насиченої, „густої" акордово-гармонічної чи поліфонічної.

Молоді композитори України та діаспори спираються у своїй творчості на традиції як жанрового, так і тематичного спрямування, закладені у композиціях для бандури Григорія Китастого. З великою любов'ю і пошаною йому був присвячений і твір Віктора Мішалова, бандуриста і композитора (Канада),— варіації „Ой не ходи, Грицю".

Творчість Григорія Китастого не втрачає свого значення і сьогодні. Його композиції продовжують становити основу репертуару Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (керівник Олег Махлай), що засвідчує аналіз аудіозаписів колективу (див. Додаток, у якому твори Г. Китастого виділені курсивом), багатьох ансамблів бандуристів України та діаспори. Ім'я Григорія Китастого носять колективи та школи бандуристів українського зарубіжжя, зокрема Ансамбль бандуристів (Kytasty Bandura Ensemble) Аделаїди (Австралія), керівник Ю. Полішко; Школа

гри на бандурі (The Hryhory Kytasty School of Bandura) церкви св. Володимира Парми (Огайо, США), адміністратор І. Махлай. Григорію Китастому був присвячений і фестиваль кобзарського мистецтва, що відбувся у Києві у грудні 2000 р. Протягом трьох днів на ньому звучала низка творів композитора. Його ж іменем названо конкурс кобзарського мистецтва, що планується проводити під егідою Всеукраїнської спілки кобзарів у кількох номінаціях. Це ще раз засвідчує не лише значущість творчости композитора-бандуриста, але й постійно зростаючий інтерес до неї.

Віолетта ДУТЧАК

ДОДАТОК

Дискографія Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США) (за матеріалами Веб-сторінки Капели бандуристів ім. Т. Шевченка http://www.bandura.org)

Платівка 1975 р. (Торонто, Онтаріо)

Сторона 1

1. **Nechaj — Нечай** An historical song arranged by Oleksander Koshyts (1875—1944).

• **Freedom Fighter's Farewell — Їхав стрілець** This piece describes the parting of a *strilets* (Ukrainian soldier during World War I) and his loved one as he goes off to war. By Mykhajlo Hajvoronsky (1892—1949).

• **The Guilder-rose in the Meadow — Ой у лузі червона калина** The *kalyna* (guilder-rose) is a symbol of Ukraine, and both the *kalyna* and the nation rise from the earth in this patriotic song. To many, this is an anthem second only to the official national anthem. Arranged by Borys Kudryk (1897—1952).

2. **Down There in the Valley — Ой там при долині** „...freedom fighters died in the battle". Arranged by Petro Potapenko (1914—1998).

3. **A Night in May — Маєва нічка** Lyrics and music by Lev Lepky (1888—1971).

4. **You Promised, Fickle Maiden — Казала дівчина** „...but wed another". Arranged by P. Potapenko.

5. **Forward — Вперед** March of the Ukrainian Insurgent Army. Arranged by Volodymyr Bozhyk.

6. ***I Would Play My Bandura — Взяв би я бандуру** „...and reveal my soul". Arranged by Hryhory Kytasty (1907—1984).*

7. ***Arise Ye People — Вставай, народе** Lyrics by Ivan Bahriany (1907—1963), music by H. Kytasty.*

Сторона 2

1. **Longing for One's Homeland — Зелений гай** By Pavlo Hrabovsky (1864—1902).

2. **Motherland Ukraine — Вкраїно Мати** „...we have sworn our loyalty to thee“. By Kyrylo Stetsenko (1882—1922).

3. **Piper, O Piper — Діду мій, дударику** A children's song about their longing for the *dudaryk*, a player of the Ukrainian bagpipes (*duda*). Arranged by Mykola Leontovych (1877—1921).

4. **The Boat on the Waves — Човен хитається** „Sweetheart, sail with me and enjoy the beautiful breezy night on the lake“. Arranged by Evhen Kozak (1907—1988).

5. *In the Garden with Godmother — Садом, садом, кумасенько A Ukrainian folk song arranged by H. Kytasty.*

6. *Whose Courtyard is This? — Ой чий же це двір? A humorouus song about a young man who states that he would marry the girl, but only if she was wealthy. Arrangement — M. Leontovych, for bandura — H. Kytasty.*

7. *Swans — Лебеді Lyrics by M. Sytynka, music by H. Kytasty.*

8. **Ash Trees — Ясени** Lovers plant an ash tree to symbolize their future happiness. Music by K. Kryvenky.

9. **Three Merry Folk Songs — В'язанка** Arranged by Danylo Pika.

Концертний тур 1983 р.

Сторона 1

1. **God Bless America** Irving Berlin, on of the 20th century's most prolific songwriters, and the composer/lyricist of this piece, was born in Ukraine in 1888.

2. **Blessed is the Man (Psalm 1) — Блажен муж (Псалом 1)** A vesper hymn based on the ancient Kyivan chant, arranged by Andrij Hnatyshyn (1906—1995).

3. **Shattered Dreams — Рано вранці** A fresh recruit marches off to war and returns wounded, only to find his village destroyed and his true love dead of grief. Kyrylo Stetsenko (1882—1922).

4. **In Turkey — У Туркені.**

5. *Courting a Fickle Widow — Удовицю я любив Arranged by Hryhory Kytasty (1907—1984).*

6. *For Love She Gave Her Soul — Ой продала дівчинонька серце A folk song arranged by H. Kytasty.*

7. **My Song — Моя пісня** A love song by Mykola Leontovych (1877—1921).

• **The Clouds Are Rising — Встає хмара** Ukraine laments her people's fate of bondage and serfdom through the words of Taras Shevchenko (1814—1861). Composed by Vasyl Yemetz (1890—1982), the Chorus's founder and director, in 1918.

• **The Gathering Eagles — Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics — T. Shevchenko; music — K. Stetsenko.

8. **Glorious Zaporozhians — Ой ішли наші славні Запорожці** Historical ballad describing the fall of the Zaporozhian Sich.

9. **Country Tavern — Корчомка** Arranged by Hnat Khotkevych (1877—1938).

Сторона 2

1. **Kozak Nechaj — Козак Нечай** Arranged by H. Khotkevych.
2. **Green Hazelwood — Зеленая та ліщинонька** „...like the green hazel-tree fading from the sun because my loves comes not to me". Arranged by M. Leontovych.
3. **Variations on a Folk Theme** Arranged by Serhij Bashtan.
4. ***Too Much of a Girl — Ой важу, я важу A humorous folk song about a boy who wavers on commitment to an aggressive girl and finally flees. Arranged by H. Kytasty.***
5. **Village Justice — Сільський адвокат** A satirical folk song about a village lawyer, adapted at the turn of the century by the bandurist M. Domontovych.
6. **Three Merry Folk Songs — В'язанка** Arranged by Danylo Pika.
7. ***Song of Yurij Tiutiunnyk — Пісня про Юрія Тютюнника Tiutiunnyk was the celebrated leader of the Ukrainian Cavalry who won renown in battles against the Bolshevik Army (1918—1921). This song was the first in a series of collaborations of composer H. Kytasty and author / lyricist Ivan Bahriany (1907—1963).***
8. ***Who's Courtyard is This? — Ой чий же це двір? A humorous song about a young man who states that he would marry the girl, but only if she was wealthy. Arrangement — M. Leontovych, for bandura — H. Kytasty.***
9. **The Mighty Dnipro River — Реве та стогне** A musical adaptation of T. Shevchenko's testament in which the poet resolves never to rest until Ukraine is free.
10. **Play, Bandura! — Грай, бандуро!** A battle song composed by Ihor Shamo (1925—1982), with the Zaporozhian Kozaks calling on the bandura players to lead them into battle with songs of the beauty of the land they are defending. Lyrics — D. Luczenko.

Christmas Carols

Сторона 1

1. **Silent Night — Тиха ніч** This world-famous carol by Franz Gruber is performed by the Chorus in English as well as Ukrainian.
2. **It Came Upon a Midnight Clear** By R. S. Wills.
   - ***In the Town of Bethlehem — Во Вифлеємі Arranged by Hryhory Kytasty.***
   - **Rejoice All — Возвеселімся** „...God has come from heaven". Arranged by Stanislav Liudkevych (1879—1979).
   - **Carol of the Bells — Щедрик** An instrumental version of *Schedryk*, introduced on the American continent in the 1930's.
3. ***Christmas Bells — Різдвяні дзвони Music by H. Koncevych, arranged by H. Kytasty.***
4. **Let Us Sing Today — Днесь поюще** „...and rejoice together". Arranged by Kyrylo Stetsenko (1882—1922).

Сторона 2

1. **God Eternal — Бог предвічний** „...was born unto the world today".
2. **In the River Jordan — На Йорданській річці** „...the Virgin Mary bathed her newborn Son". Arranged by K. Stetsenko.

3. **Joyful Tidings — По всьому світу** „...have spread over the world, the Virgin Mary has given birth". Arranged by K. Stetsenko.

4. **What is This Wonder — Що то за предиво** „...that has come over the world?" Arranged by Vasyl Barvinsky (1888—1963) and Volodymyr Bozhyk.

5. **A New Joy Has Descended — Нова радість стала** „...Christ is born, and the angels sing, proclaiming peace".

6. **Saints Sit — Святі сиділи** „...crushing stones for the building of a church". Arranged by V. Bozhyk.

7. **God Sees — Ой видить Бог** „...the world in peril and sends His Son". Arranged by K. Stetsenko.

Ми знов з тобою, Україно — 1991

Сторона 1

1. **Blessed is the man (Psalm 1) — Блажен муж (Псалом 1)** A vesper hymn based on the ancient Kyivan chant, arranged by Andrij Hnatyshyn (1906—1995).

2. **Testament — Заповіт** Taras Shevchenko's testament to his Ukrainian brethren. Music by Hnat Khotkevych.

3. **Praise the Lord, O My Soul — Благослови, душе моя, Господа Psalm 104,** music by Kyrylo Stetsenko (1882—1922). Soloist: Petro Pacholuk.

4. *The Carpathian Freedom Fighters — Карпатські Січовики Composed by Hryhory Kytasty with lyrics by Yar Slavutych, this piece recounts the fight for liberation of Carpatho-Ukraine in 1938, where Carpathian riflemen distinguished themselves in battle. In the final verse, the Black Sea (Chorne More) receives the fallen heroes as the bodies of the freedom fighters spill out of the Danube into the Ukrainian sea.*

5. **Country Tavern — Корчомка** Arranged by H. Khotkevych. Soloist: Pavlo Pysarenko.

6. *Swans — Лебеді Lyrics by M. Sytynka, music by H. Kytasty. Soloist: Yurij Oryshkevych.*

7. **Bayda — Байда** A 16th century ballad about the capture of Prince Dmytro „Bajda" Vyshnevetsky by the Turkish Sultan. This epic poem is a dialogue between a defiant Bajda and the Sultan. Bajda manages to trick the and kill the Sultan before dying under torture. Arranged by H. Khotkevych. Soloists: Andrij Soroka and Bohdan Chaplynsky.

Сторона 2

1. *Play, Kobzar! — Грай, кобзарю! The Kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814—1861).*

• **The Clouds are Rising — Встає хмара** Ukraine laments its people's fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus' founder and first director in 1918.

• **The Gathering Eagles — Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks ga-

thered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics — T. Shevchenko; music — K. Stetsenko.

• **Freedom Fighter's Farewell — Їхав стрілець** This piece describes the parting of a *strilets* (Ukrainian soldier during World War I) and his loved one as he goes off to war. Soloists: Ihor Kushnir and P. Pysarenko.

• **The Guilder-rose in the Meadow — Ой у лузі червона калина** The *kalyna* (guilder-rose) is a symbol of Ukraine, and both the kalyna and the nation rise from the earth in this patriotic song. To many, this is an anthem second only to the official national anthem.

2. **The Slave Market in Kaffa — Невільничий ринок у Кафі** This piece features the as it paints the scene of a Turkish slave market at Kaffa, the present-day city of Feodosia in the Crimea, where Ukrainian men, women, and children were sold during the 16th and 17th centuries. While Turkish motifs are ever-pervasive throughout, in the end, it is a Ukrainian folk melody that finally emerges from the sounds of the market. Music — H. Khotkevych. Prologue: Victor Mishalow.

3. **Storm on the Black Sea (Duma) — Буря на Чорному Морі (дума)** This is an orchestrated work of a 16th century duma. This piece was written by H. Khotkevych, but was banned by Stalin due to its religious connotation. As the Kozaks set sail on the Black Sea — a storm engulfs them. They realize that it is the wrath of God and the one who had sinned needs to confess and throw himself into the sea to save the others... Soloists: Jerome Cisaruk and Teodozij Pryshliak.

4. *Arise Ye People — Вставай, народе Lyrics by Ivan Bahriany (1907—1963), music by H. Kytasty. Soloist: J. Cisaruk.*

Best of Kapella, vol. 1

Сторона 1

1. *Christ is Risen! — Христос Воскрес! „Christ is risen from the dead, conquering death by death, and to those in the graves bestowing life!" Arranged by Hryhory Kytasty.*

2. *Oh! The Village is Already in Sight — Ой видно село Lyrics and music by Bohdan Lepkyj (1872—1941), arranged by H. Kytasty.*

3. *Battle of Konotop — Поема про Конотопську Битву A poem about the victory of Ukrainian Kozaks over a massive Russian army in the 17th century. Lyrics by Petro Karpenko-Krynycia, music by H. Kytasty.*

4. *Oh, How Long Ago — Як давно „I left my Fatherland. Forgive me, my homeland, for parting with you — I recall you and long for you every moment". Lyrics by Oleksander Pidsukha (1918—1990), arranged by H. Kytasty.*

5. **Duma About Kozak Nechaj — Дума про козака Нечая** Music by Denys Sichynskyj (1865—1909), arranged by Petro Potapenko.

Сторона 2

1. The **Neighbor's Girl — Сусідка** A Ukrainian folk song arranged by Yakiv Yatsynevych (1869—1945).

2. **The Divine Mother of Pochayiv — Кант Почаївській Божій Матері** A song dedicated to the Virgin Mary, who, according to legend, miraculou-

sly appeared and saved the Pochayiv Monastery from the Tartars in the 15th century.

3. **The Sun is Shining — Сонце гріє** An arrangement by P. Potapenko based on lyrics by Taras Shevchenko (1814—1861).

4. **When the Cuckoo Called — Закувала та сива зозуля** Lyrics taken from the drama *Nazar Stodolya* by T. Shevchenko, music arranged by Petro Nishchynsky (1832—1896).

5. *Oh, My Love — Ой ти, дівчино A Ukrainian folk song arranged by H. Kytasty.*

6. **Potpourri of Traditional Melodies — В'язанка** „Ой гоп ти-ни-ни" Arranged by Danylo Pika.

7. **My Heart Fades — Зеленая та ліщинонька** Arranged by Mykola Leontovych (1877—1921).

8. **Longing for Ukraine — Зелений гай** By P. Hrabowsky.

9. **Ash Trees — Ясени** Lovers plant an ash tree to symbolize their future happiness. Music by K. Kryvenky.

Black Sea Tour 1994

Сторона 1

1. **The Cherubic Hymn — Херувимська** An integral part of the Eastern Rite Liturgy, this Cherubicon was penned by Ukraine's most prolific 18th century composer Dmytro Bortniansky (1751—1825), a contemporary of W. A. Mozart. Trio: Roman Kassaraba, Boris Kekish, and Mykola Kostiuk.

2. *I Do Not Regret the Years — Не шкодую за літами '...but I do regret that I am not with you in my native land'. The last composition of the Chorus' longtime director Hryhory Kytasty. Lyrics — Oleksander Pidsukha (1918—1990). Soloist: Ihor Kushnir.*

3. **Play, Bandura! — Грай, бандуро!** A battle song composed by Ihor Shamo (1925—1982), with the Zaporozhian Cossacks (Kozaks) calling on the bandura players to lead them into battle with songs of the beauty of the land they are defending. Lyrics — D. Luczenko.

4. **The Grove — Гаю, гаю** A folk song about love lost due to others' gossip and innuendo, arranged by the composer chiefly known for the piece *Carol of the Bells*, Mykola Leontovych (1877—1921). Soloist: Teodozij Pryshliak.

5. *Song of Yuriy Tiutiunnyk — Пісня про Юрія Тютюнника Tiutiunnyk was the celebrated leader of the Ukrainian Cavalry who won renown in battles against the Bolshevik Army (1918—1921). This song was the first in a series of collaborations of composer H. Kytasty with author/lyricist Ivan Bahriany (1907—1963). Duet: Roman Kassaraba and T. Pryshliak.*

6. **Girl from Yalta — Шу Ялтадан** A Crimean Tatar song arranged by the contemporary Tatar composer Iliasa Bashysh. Soloist: Pavlo Pysarenko.

7. *The Singing Forest — Ой дівчино, шумить гай A merry folk song about courtship and love, and how the young couple plans for the future. Arrangement — H. Kytasty.*

8. *Too Much of a Girl! — Ой важу, я важу A humorous folk song about a boy who wavers on commitment to an aggressive girl and finally flees. Arrangement — H. Kytasty.*

9. **Storm on the Black Sea (Duma) — Буря на Чорному Морі (дума)** This is an orchestrated work of a 16th century duma. This piece was written by Hnat Khotkevych, but was banned by Stalin due to its religious connotation. As the Kozaks set sail on the Black Sea — a storm engulfs them. They realize that it is the wrath of God and the one who had sinned needs to confess and throw himself into the sea to save the others... Soloists: Jerome Cisaruk and T. Pryshliak.

Сторона 2

1. **God Bless America** Irving Berlin, one of the 20th century's most prolific songwriters, and the composer/lyricist of this piece, was born in Ukraine in 1888. The Chorus added this piece to their repertoire prior to their Carnegie Hall appearance in 1983 in honor of his 95th birthday.

2. *The Chumak Song — Ой, там чумак A chumak was a teamster who led his salt-laden oxen carts along long, tortuous roads from the Black Sea and Crimea to the cities. This is a lament of one such chumak who comes to the end of his road, and has said farewell to his oxen... Arrangement — H. Kytasty. Soloist: Mykhail Newmerzyckyj.*

3. *Play, Kobzar! — Грай, кобзарю! The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814—1861).*

• **The Clouds are Rising — Встає хмара** Ukraine laments its people's fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus' founder and first director in 1918.

• **The Gathering Eagles — Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics — T. Shevchenko; music — Kyrylo Stetsenko (1882—1922).

4. **The Slave Market in Kaffa — Невільничий ринок у Кафі** This piece features the bandura as it paints the bandura scene of a Turkish slave market at Kaffa, the present-day city of Feodosia in the Crimea, where Ukrainian men, women, and children were sold during the 16th and 17th centuries. While Turkish motifs are ever-pervasive throughout, in the end, it is a Ukrainian folk melody that finally emerges from the sounds of the market. Music — H. Khotkevych. Prologue: Arnold Birko.

5. *Whose Courtyard is This? — Ой чий же це двір? A humorous song about a young man who states that he would marry the girl, but only if she was wealthy. Arrangement — H. Kytasty.*

6. *The Carpathian Freedom Fighters — Карпатські Січовики The Chorus concluded its Black Sea Tour program with this piece. Composed by H. Kytasty with lyrics by Yar Slavutych, this piece recounts the fight for liberation of Carpatho-Ukraine in 1938, where Carpathian riflemen distinguished themselves in battle. In the final verse, the Black Sea (Chorne More) receives the fallen heroes as the bodies of the freedom fighters spill out of the Danube into the Ukrainian sea.*

7. **Medley of Ukrainian Folk Songs — В'язанка танкових пісень** This first encore presents three popular and humorous folk songs.

• **Freedom Fighter's Farewell — Їхав стрілець** This piece describes the parting of a *strilets* (Ukrainian soldier during World War I) and his loved one as he goes off to war. Soloists: I. Kushnir and P. Pysarenko.

• **The Guilder-rose in the Meadow — Ой у лузі червона калина** The *kalyna* (guilder-rose) is a symbol of Ukraine, and both the kalyna and the nation rise from the earth in this patriotic song. To many, this is an anthem second only to the official national anthem.

8. **Ukrainian National Anthem — Ще не вмерла Україна** After decades of not being heard on Ukrainian soil, this became the official national anthem of Ukraine following its independence in 1991. Lyrics — Pavlo Chubynsky (1839—1884); music — Mykhajlo Verbytsky (1815—1870).

Ukrainian Steppe — 1997

Сторона 1

1. **In Thy Kingdom — У Царстві Твоїм** This Kyivan chant is taken from the Divine Liturgy, culminating with the proclamation: „Rejoice and be exceedingly glad, for great is your reward in heaven". The Kyivan Monastery of the Caves, the birthplace of this chant, dates back to the 11th century. Arrangement — Oleh Mahlay.

2. **Prayer of mercy — Під Твою Милість** This solemn prayer, traditionally sung at the conclusion of Vespers, beseeches the Virgin Mary to guide and protect. Music — Stanislav Liudkevych (1879—1979).

3. **Amazing Grace — Дивна Благодать** This well-known hymn was written by a former slave trader turned preacher, and is set to the bandura by the director of the Chorus. Words/music — J. Newton, arrangement — O. Mahlay. Soloist: Jerome Cisaruk.

4. **The Gray Cuckoo — Закувала сива зозуленька** This folk song from the Kuban region describes a widower's request to be placed near the grave of his departed loved one, for the chance to be reborn at her side. The bandura players showcase the Kharkiv style of bandura playing. Oleksander Koshyts (1875—1944).

5. **Oy Hop Ty Ny Ny! — Ой гоп ти ни ни** This humorous song is comprised of various Ukrainian melodies as arranged by a former director of the Chorus from the 1930's. Danylo Pika. Soloist: Pavlo Pysarenko.

6. **The Lake in the Field — Ой у полі озеречко** The young lover asks his girl to come out and speak to him for a moment, to sway her into leaving the husband she does not love. Ukrainian Folk Song. Soloist: Ihor Kushnir.

7. ***Echo of the Steppes — Гомін степів This quintessential bandura composition illustrates the tumultuous events that have played themselves out on the fertile plains of Ukraine. The unique use of the instrument depicts the co-existence of man and nature on the vast kozak steppe, catching the essence of the stiff breezes sweeping though the tall grass. Music — Hryhory Kytasty.***

8. **The Chumaks — Чумаки** A *chumak* was a teamster who drove his salt-laden oxen carts along long, tortuous roads from the Black Sea to the cities. This world premiere piece, written specifically for the Chorus, describes the despair of a mother as her son leaves for the grueling road. Lyrics/music — Lesia Dychko (1939). Soloist: Omelan Helbig.

Сторона 2

1. **Duma About Ukraine — Дума про Україну** A is an epic ballad historically sung by blind bandura minstrels (Kobzars). This duma depicts

Ukraine as a bloodied, shackled woman, who cries out to her sons, the nation's heroes, to free her from the enemy's hold. This duma ends with a call to arms, proclaiming that freedom is near. Traditional Duma. Soloist: Marko Farion.

2. **Grandfather Jerome — Дід Ярема** In this humorous folk song Grandpa tracks the courtship and marriages of twenty sons to twenty daughters. Soloist: Petro Kytasty.

3. **Song About Mazepa — Пісня про Мазепу** Ivan Mazepa (1639—1709), a Ukrainian leader (*hetman*), promulgated literature, churches education, and the free Ukrainian nation during the kozak era. In this song, Hetman Mazepa bids farewell to his kozak homeland after the defeat by Russia's Peter the Great at the Battle of Poltava in 1709. Although Mazepa wonders whether he will ever see his ruined homeland, he would never return to Ukraine. Mykhajlo Stepanenko (1942), arrangement — Victor Mishalow. Soloist: Mykhail Newmerzyckyj.

4. ***Song of Yuriy Tiutiunnyk — Пісня про Юрія Тютюнника Tiutiunnyk was the celebrated leader of the Ukrainian Cavalry who won renown in battles against the Bolshevik Army (1918—1921). This song was the first in a series of collaborations of composer H. Kytasty with author/lyricist Ivan Bahriany (1907—1963). Duet: Roman Kassaraba and T. Pryshliak.***

5. **Brothers, Let us Fill Our Glasses! — Наливаймо, браття!** „...so the enemies' swords and bullets will pass us by". A traditional kozak song. Arrangement — O. Mahlay. Duet: T. Pryshliak and J. Cisaruk.

6. **Kolomyjka — Коломийка** A popular Ukrainian festive song. Any Ukrainian knows at least one verse to this song and the refrain „oj daj dunaj..." The last verse directs the elderly to go on home as the younger ones will party all night! Arrangement: Andrij Hnatyshyn (1906—1995). Duet: T. Pryshliak and Andrij Soroka.

7. **God Grant Thee Many Years! — Многая літа!** The proclamation is given asking God to grant kobzars (bandura minstrels), the Ukrainian nation, and all God-fearing people, „many years" (*mnohaya lita!*) Intonation: M. Farion.

Ми знов з тобою, Україно (Again With You, My Ukraine) — 1991

Compact Disc

1. **Testament — Заповіт** Taras Shevchenko's testament to his Ukrainian brethren. Music by Hnat Khotkevych.

2. **Praise the Lord, O My Soul — Благослови, душе моя, Господа Psalm 104,** music by Kyrylo Stetsenko (1882—1922). Soloist: Petro Pacholuk.

3. ***The Carpathian Freedom Fighters — Карпатські Січовики Composed by Hryhory Kytasty with lyrics by Yar Slavutych, this piece recounts the fight for liberation of Carpatho-Ukraine in 1938, where Carpathian riflemen distinguished themselves in battle. In the final verse, the Black Sea (Chorne More) receives the fallen heroes as the bodies of the freedom fighters spill out of the Danube into the Ukrainian sea.***

4. **Country Tavern — Корчомка** Arranged by H. Khotkevych. Soloist: Pavlo Pysarenko.

5. *Swans — Лебеді Lyrics by M. Sytynka, music by H. Kytasty. Soloist: Yurij Oryshkevych.*

6. **Bayda — Байда** A 16th century ballad about the capture of Prince Dmytro „Bajda" Vyshnevetsky by the Turkish Sultan. This epic poem is a dialogue between a defiant Bajda and the Sultan. Bajda manages to trick the and kill the Sultan before dying under torture. Arranged by H. Khotkevych. Soloists: Andrij Soroka and Bohdan Chaplynsky.

7. *Play, Kobzar! — Грай, кобзарю! The Kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814—1861).*

• **Freedom Fighter's Farewell — Їхав стрілець** This piece describes the parting of a *strilets* (Ukrainian soldier during World War I) and his loved one as he goes off to war. Soloists: Ihor Kushnir and P. Pysarenko.

• **The Guilder-rose in the Meadow — Ой у лузі червона калина** The *kalyna* (guilder-rose) is a symbol of Ukraine, and both the kalyna and the nation rise from the earth in this patriotic song. To many, this is an anthem second only to the official national anthem.

8. **The Slave Market in Kaffa — Невільничий ринок у Кафі** This piece features the as it paints the scene of a Turkish slave market at Kaffa, the present-day city of Feodosia in the Crimea, where Ukrainian men, women, and children were sold during the 16th and 17th centuries. While Turkish motifs are everpervasive throughout, in the end, it is a Ukrainian folk melody that finally emerges from the sounds of the market. Music — H. Khotkevych. Prologue: Victor Mishalow.

9. **Storm on the Black Sea (Duma) — Буря на Чорному Морі (дума)** This is an orchestrated work of a 16th century duma. This piece was written by H. Khotkevych, but was banned by Stalin due to its religious connotation. As the Kozaks set sail on the Black Sea — a storm engulfs them. They realize that it is the wrath of God and the one who had sinned needs to confess and throw himself into the sea to save the others... Soloists: Jerome Cisaruk and Teodozij Pryshliak.

10. *Arise Ye People — Вставай, народе Lyrics by Ivan Bahrianyj (1907—1963), music by H. Kytasty. Soloist: J. Cisaruk.*

Чорноморський тур (Black Sea Tour) 1994

Compact Disc N 1

1. **The Cherubic Hymn — Херувимська** An integral part of the Eastern Rite Liturgy, this Cherubicon was penned by Ukraine's most prolific 18th century composer Dmytro Bortniansky (1751—1825), a contemporary of W. A. Mozart. Trio: Roman Kassaraba, Boris Kekish, and Mykola Kostiuk.

2. *I Do Not Regret the Years — Не шкодую за літами '...but I do regret that I am not with you in my native land'. The last composition of the Chorus' longtime director Hryhory Kytasty. Lyrics — Oleksander Pidsukha (1918—1990). Soloist: Ihor Kushnir.*

3. **Play, Bandura! — Грай, бандуро!** A battle song composed by Ihor Shamo (1925—1982), with the Zaporozhian Cossacks (Kozaks) calling on the bandura players to lead them into battle with songs of the beauty of the land they are defending. Lyrics — D. Luczenko.

4. **The Grove — Гаю, гаю** A folk song about love lost due to others' gossip and innuendo, arranged by the composer chiefly known for the piece *Carol of the Bells* Mykola Leontovych (1877—1921). Soloist: Teodozij Pryshliak.

5. *Song of Yuriy Tiutiunnyk — Пісня про Юрія Тютюнника Tiutiunnyk was the celebrated leader of the Ukrainian Cavalry who won renown in battles against the Bolshevik Army (1918—1921). This song was the first in a series of collaborations of composer H. Kytasty with author/lyricist Ivan Bahriany (1907—1963). Duet: R. Kassarab and T. Pryshliak.*

6. **Girl from Yalta — Шу Ялтадан** A Crimean Tatar song arranged by the contemporary Tatar composer Iliasa Bashysh. Soloist: Pavlo Pysarenko.

7. *The Singing Forest — Ой дівчино, шумить гай A merry folk song about courtship and love, and how the young couple plans for the future. Arrangement — H. Kytasty.*

8. *Too Much of a Girl! — Ой важу, я важу A humorous folk song about a boy who wavers on commitment to an aggressive girl and finally flees. Arrangement — H. Kytasty.*

9. **Storm on the Black Sea (Duma) — Буря на Чорному Морі (дума)** This is an orchestrated work of a 16th century duma. This piece was written by Hnat Khotkevych, but was banned by Stalin due to its religious connotation. As the Kozaks set sail on the Black Sea — a storm engulfs them. They realize that it is the wrath of God and the one who had sinned needs to confess and throw himself into the sea to save the others... Soloists: Jerome Cisaruk and T. Pryshliak.

Compact Disc N 2

1. **God Bless America** Irving Berlin, one of the 20th century's most prolific songwriters, and the composer/lyricist of this piece, was born in Ukraine in 1888. The Chorus added this piece to their repertoire prior to their Carnegie Hall appearance in 1983 in honor of his 95th birthday.

2. *The Chumak Song — Ой там чумак A chumak was a teamster who led his salt-laden oxen carts along long, tortuous roads from the Black Sea and Crimea to the cities. This is a lament of one such chumak who comes to the end of his road, and has said farewell to his oxen... Arrangement — H. Kytasty. Soloist: Mykhail Newmerzyckyj.*

3. *Play, Kobzar! — Грай, кобзарю! The Kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814—1861).*

• **The Clouds are Rising — Встає хмара** Ukraine laments its people's fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus' founder and first director in 1918.

• **The Gathering Eagles — Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics — T. Shevchenko; music — Kyrylo Stetsenko (1882—1922).

4. **The Slave Market in Kaffa — Невільничий ринок у Кафі** This piece features the as it paints the scene of a Turkish slave market at Kaffa, the present-day city of Feodosia in the Crimea, where Ukrainian men,

women, and children were sold during the 16th and 17th centuries. While Turkish motifs are everpervasive throughout, in the end, it is a Ukrainian folk melody that finally emerges from the sounds of the market. Music — H. Khotkevych. Prologue: Arnold Birko.

5. *Whose Courtyard is This? — Ой чий же це двір? A humorous song about a young man who states that he would marry the girl, but only if she was wealthy. Arrangement — H. Kytasty.*

6. *The Carpathian Freedom Fighters — Карпатські Січовики The Chorus concluded its Black Sea Tour program with this piece. Composed by H. Kytasty with lyrics by Yar Slavutych, this piece recounts the fight for liberation of Carpatho-Ukraine in 1938, where Carpathian riflemen distinguished themselves in battle. In the final verse, the Black Sea (Chorne More) receives the fallen heroes as the bodies of the freedom fighters spill out of the Danube into the Ukrainian sea.*

7. **Medley of Ukrainian Folk Songs — В'язанка танкових пісень** This first encore presents three popular and humorous folk songs.

• **Freedom Fighter's Farewell — Їхав стрілець** This piece describes the parting of a *strilets* (Ukrainian soldier during World War I) and his loved one as he goes off to war. Soloists: I. Kushnir and P. Pysarenko.

• **The Guilder-rose in the Meadow — Ой у лузі червона калина** The *kalyna* (guilder-rose) is a symbol of Ukraine, and both the kalyna and the nation rise from the earth in this patriotic song. To many, this is an anthem second only to the official national anthem.

8. **Ukrainian National Anthem — Ще не вмерла Україна** After decades of not being heard on Ukrainian soil, this became the official national anthem of Ukraine following its independence in 1991. Lyrics — Pavlo Chubynsky (1839—1884); music — Mykhajlo Verbytsky (1815—1870).

Ukrainian Steppe — 1997

1. **In Thy Kingdom — У Царстві Твоїм** This Kyivan chant is taken from the Divine Liturgy, cluminating with the proclamation: „Rejoice and be exceedingly glad, for great is your reward in heaven". The Kyivan Monastery of the Caves, the birthplace of this chant, dates back to the 11th century. Arrangement — Oleh Mahlay.

2. **Prayer of mercy — Під Твою Милість** This solemn prayer, traditionally sung at the conclusion of Vespers, beseeches the Virgin Mary to guide and protect. Music — S. Liudkevych.

3. **Amazing Grace** This well-known hymn was written by a former slave trader turned preacher, and is set to the bandura by the director of the Chorus. Words/music — J. Newton, arrangement — O. Mahlay. Soloist: Jerome Cisaruk.

4. **The Gray Cuckoo — Закувала сива зозуленька** This folk song from the Kuban region describes a widower's request to be placed near the grave of his departed loved one, for the chance to be reborn at her side. The bandura players showcase the Khrakiv style of bandura playing. Oleksander Koshets.

5. **Oy Hop Ty Ny Ny! — Ой гоп ти ни ни!** This humorous song is comprised of various Ukrainian melodies as arranged by a former director of the Chorus from the 1930's. Danylo Pika. Soloist: Pavlo Pysarenko.

6. **The Lake in the Field — Ой у полі озеречко** The young lover asks his girl to come out and speak to him for a moment, to sway her into leaving the husband she does not love. Ukrainian Folk Song. Soloist: Ihor Kushnir.

7. ***Echo of the Steppes — Гомін степів This quintessential bandura composition illustrates the tumultuos events that have played themselves out on the fertile plains of Ukraine. The unique use of the instrument depicts the co-existence of man and nature on the vast kozak steppe, catching the essence of the stiff breezes sweeping though the tall grass. Music — Hryhory Kytasty.***

8. **The Chumaks — Чумаки** A *chumak* was a teamster who drove his salt-laden oxen casrts along long, tortuous roads from the Black Sea to the cities. This world premiere piece, written specifically for the Chorus, describes the despair of a mother as her son leaves for the grueling road. Lyrics/music — L. Dychko. Soloist: Omelan Helbig.

9. **Duma About Ukraine — Дума про Україну** A duma is an epic ballad historically sunf by blind bandura minstrels (Kobzars). This duma depicts Ukraine as a bloodied, shackled woman, who cries out to her sons, the nation's heroes, to free her from the enemy's hold. This duma ends with a call to arms, proclaiming that freedom is near. Traditional Duma. Soloist: Marko Farion.

10. **Grandfather Jerome — Дід Ярема** In this humorous folk song Grandpa tracks the courtship and mariages of twenty sons to twenty daughters. Soloist: Petro Kytasty.

11. **Song About Mazepa — Пісня про Мазепу Ivan Mazepa** (1639—1709), a Ukrainian leader (*hetman*), promulgated literature, churches education, and the free Ukrainian nation during the kozak era. In this song, Hetman Mazepa bids farewell to his kozak homeland after the defeat by Russia's Peter the Great at the Battle of Poltava in 1709. Although Mazepa wonders whether he will ever see his ruined homeland, he would never return to Ukraine. M. Stepanenko, arrangement — Victor Mishalow. Soloist: Mykhail Newmerzyckyj.

12. ***Song of Yuriy Tiutiunnyk — Пісня про Юрія Тютюнника Tiutiunnyk was the celebrated leader of the Ukrainian Cavalry who won renown in battles against the Bolshevik Army (1918—1921). This song was the first in a series of collaborations of composer Hryhory Kytasty with author / lyricist Ivan Bahriany.***

13. **Brothers, Let us Fill Our Glasses! — Наливаймо, браття!** „...so the enemies' swords and bullets will pass us by". A traditional kozak song. Arrangement — O. Mahlay. Duet: Teodozij Pryshliak and Jerome Cisaruk.

14. **Kolomyjka — Коломийка** A popular Ukrainian festive song. Any Ukrainian knows at least one verse to this song and the refrain „oj daj dunaj..." The last verse directs the elderly to go on home as the younger ones will party all night! Arrangement: A. Hnatyshyn. Duet: T. Pryshliak and Andrij Soroka.

15. **God Grant Thee Many Years! — Многая літа** The procalamation is given asking God to grant kobzars (bandura minstrels), the Ukrainian nation, and all God-fearing people, „many years" (*mnohaya lita*!) Intonation: M. Farion.

Bandura Christmas — 1999

1. **Today We Sing — Днесь поюще** „Let us all sing to proclaim the glory of the Son of God“. Arrangement — Kyrylo Stetsenko. Soloist: Jarema Cisaruk.

2. **A New Joy Has Arisen — Нова радість стала** The joy of Jesus Christ's birth and the bright star above His manger light up the entire world. Arrangement — K. Stetsenko.

3. **Adeste Fideles — Адесте фіделез** „O Come All Ye Faithful“. Arrangement — Oleh Mahlay.

4. **The Landlord's Carol — А у цього хазяїна** Flickering candles illuminate the warm interior of the family home as they prepare for the holidays. Arrangement — K. Stetsenko / O. Mahlay. Soloist: Victor Sheweli.

5. ***Christmas Motives — Різдвяні мотиви A triptych of favorite Ukrainian seasonal songs featuring the bandurists. Arrangement — Hryhory Kytasty.***

- ***In Bethlehem — Во Вифлеємі***
- ***Let Us Rejoice — Возвеселімся***
- ***Shchedryk — Щедрик***

6. **On the River Jordan — Ой на Йордані** Mother Mary bathes the young babe in the River Jordan. Arrangement — Oleksander Koshyts / O. Mahlay. Soloist: J. Cisaruk. Violin: O. Mahlay.

7. **The News in Bethlehem — В Вифлеємі новина** An intricate carol arranged by Ukrainian-Canadian composer Zenon Lawryshyn utilizes many effects of the bandura.

8. **I Wonder as I Wander — Я дивуюсь та мандрую** An Appalachian carol set to the bandura. Niles / O. Mahlay. Soloist: Ihor Kushnir.

9. **The Saints — Святі сиділи** The saints labor to built a beautiful church with three steeples nd three windows. Arrangement — Volodymyr Bozhyk. Soloists: Omelan Helbig and Marko Farion.

10. **Throughout the World — По всьому світу** Joyful tidings of Christ's birth echo across the land. Arrangement — K. Stetsenko. Duet: Pavlo Pysarenko and Oleh Moroz.

11. **O, Holy Night — О, Свята Ніч** This perennial seasonal favorite is set to the flowing strings of the bandura. Arrangement — A. Adams / M. Farion.

12. ***Shchedryk* — Щедрик** What has been known to the world as Carol of the Bells is actually an old Ukrainian seasonal winter song (*shchedrivka*).

13. ***Silent Night — Тиха ніч Stille Nacht, sung in English, German, and Ukrainian. Franz Gruber / H. Kytasty. Soloist: Teodozij Pryshlak.***

14. ***Oh, Koliada!* — Ой коляда!** The Ukrainian word for carol is *koliada*. This playful carol asks the listening household to fill the carolers' pockets with food and money ... or else. Music — O. Mahlay. Soloists: Zenon Chaikovsky and Andrij Soroka.

15. *God Eternal* — ***Бог предвічний This favorite Ukrainian carol can be heard throughout the world in all Ukrainian homes and churches on Christmas Day. Arrangement — H. Kytasty.***

Тарас Батенко. Анатоль Вахнянин (1841—1908). Біля джерел національного відродження.— Львів: Кальварія; Каменяр, 1998.— 140 с.

Одним з вельми актуальних завдань української науки загалом, а музикознавства зокрема, є детальне дослідження біографій і перегляд ставлення до творчости тих митців, висвітлення яких до недавнього часу або зовсім заборонялося, або здійснювалося фрагментарно, або свідомо спотворювалося. Такі дослідження стають можливими завдяки вільному доступові до архівних джерельних матеріалів і можуть посприяти виробленню іншого, новішого, погляду на життя і творчість того чи іншого митця. А таких митців в українській культурі й науці є чимало.

Один з них — Анатоль Вахнянин — композитор, громадський діяч, літератор, політик. Завдяки багатогранності та інтенсивності своєї діяльности він постійно був у центрі уваги тогочасних галицьких часописів і мав чималий авторитет серед свого оточення, займав гідне місце у ряду своїх визначних сучасників — таких діячів, як І. Франко, М. Грушевський, М. Драгоманов. Але після смерти А. Вахнянина характеристика його праці, особливо в радянський час, обмежувалася лише музичною сферою, притому її зводили до аналізу трьох—чотирьох музичних творів та загальної інформації про громадську діяльність[1]. Стосовно його літературної творчости зауважувалося хіба, що така була. Проте „сіллю в оці“ дослідників довгий час були його політичні переконання: політика „нової ери“, яку він репрезентував, уважалася зрадницькою, запроданською, а отже, детальне і повне дослідження цієї сторінки його життя було незручним. Тепер, коли знято ідеологічну цензуру, назріла потреба переглянути ставлення до постати А. Вахнянина — на нетенденційному, неупередженому і детальному дослідженні джерел подати вичерпну й об'єктивну розповідь про його життя та діяльність.

Однією з перших спроб такого дослідження стала пропонована книжка відомого львівського політолога, кандидата політичних наук Тараса Батенка. До написання цієї книжки автор опублікував декілька ґрунтовних статей про громадську діяльність А. Вахнянина, про історію студентського товариства „Січ“ у Відні[2], і це видання є найповнішим підсумком проведених її автором наукових досліджень про митця.

---

[1] Свідченням цьому можуть бути такі праці: Гриневецький І. А. К. Вахнянин: Нарис про життя і творчість.— К., 1961; Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.

[2] Див.: Батенко Т. Постать Анатоля Вахнянина на тлі суспільно-політичного руху XIX ст. // Республіканець.— 1993.— № 6.— С. 29—35; 1994.— № 1.— С. 53—59; його ж. Історія віденської „Січі“ // Там само.— 1993.— № 4.— С. 34—43.

Невеликого формату книжка, доволі привабливо поліграфічно виконана, на 140 сторінках містить оповідь про життя і діяльність А. Вахнянина, прикрашену якісно відтвореними фотографіями як його самого, так і особистостей з його оточення, друзів, сподвижників.

Книжка складається зі вступу та шести розділів, але найпершою іде коротка записка „Від автора". Далі у „Вступі" окреслюється об'єкт дослідження, подається загальна характеристика діяльности А. Вахнянина, причому основний акцент зроблено на різнобічності його зацікавлень. Тут же зазначено й стан дослідження діяльности А. Вахнянина у науковій літературі. Перший розділ — „На шляху до національного усвідомлення" — розпочинає виклад біографії митця: від докладного висвітлення родинного походження, через його навчання у Перемишльській гімназії і включно до навчання у Львівській духовній семінарії з окресленням того середовища (переважно літературного), у яке потрапив А. Вахнянин, приїхавши до Львова, та його перших літературних спроб.

Другий розділ — „Віденський університет" — розкриває віденський період діяльности А. Вахнянина: його навчання у Віденському університеті, організацію студентського товариства „Січ", даючи при цьому ескізи загальної характеристики політичної ситуації у столиці Австро-Угорщини. Однак характеристика виходить неповною, бо автор оминає, наприклад, контакти А. Вахнянина зі співацьким „Spolk-ом", нічого не говорить про те, що саме у Відні він відкрив для себе світ класичної музики, що мало вирішальне значення для становлення його музичного світогляду. Водночас не зауважено нічого про пропозицію А. Вахнянинові від Гельмесберґера щодо навчання у Віденській консерваторії, хоч згадка про цю подію була б доцільною саме у цьому розділі.

Опісля іде розділ „Осередки національної ідеї", який оповідає про повернення А. Вахнянина до Львова 1868 р., заснування ним тут товариства „Просвіта", подає характеристику його контактів з П. Кулішем. Описуючи короткочасні взаємини і співпрацю А. Вахнянина з П. Кулішем на матеріалі листів А. Вахнянина до автора „Чорної ради", Т. Батенко вбачає у А. Вахнянині стратега української справи в Галичині. Правда, серйозним недоглядом тут є неврахування автором ще одного не менш важливого для історії напрямку їх взаємин, котрий стосувався запровадження фонетичного правопису та переговорів А. Вахнянина з Британським Біблійним товариством щодо видання Біблії у перекладі П. Куліша українським фонетичним правописом.

У наступному розділі з не цілком зрозумілою назвою „Між вершинами і тенетами" (про які „вершини" і „тенета" йдеться?) автор дає доволі розлогу характеристику внутріполітичного життя Галичини наприкінці 60-х — на початку 70-х років XIX ст. і початків формування народовства, виявивши добру обізнаність з історичним матеріалом та орієнтацію в ньому. Однак участь А. Вахнянина у цих процесах змальована доволі схематично (показово, що з шістнадцяти сторінок обсягу цього розділу на десяти прізвище А. Вахнянина не фіґурує).

Розділ „На вістрі конфронтації" висвітлює участь А. Вахнянина у суспільних процесах початку 70-х років XIX ст., зокрема у створенні товариства „Руська Рада", редагуванні щоденного часопису „Основа". Сюди автор дещо штучно долучає дуже побіжний огляд становлення А. Вахнянина як музиканта, хоч це хронологічно уже мало бути висвітлено у попередніх розділах. Цей огляд змушує автора повертатися у минулий час і надолужувати пропущене, що є помітним недоглядом цього розділу.

Завершує виклад біографії А. Вахнянина розділ „Сівач просвітянської ниви". Заголовок, очевидно, невдалий, оскільки про просвітницьку діяльність А. Вахня-

нина з величезного розділу говорять лише два абзаци (!), присвячені заснуванню Вищого музичного інституту. Основну частину розділу становить характеристика посольської діяльности А. Вахнянина у 90-х роках XIX ст.

Автор окреслив своє дослідження як політичний портрет, хоч відразу заперечив собі: „Тож даним дослідженням автор не претендує дати вичерпну характеристику політичної та наукової діяльності А. Вахнянина" („Від автора"). Саме представлення вичерпної характеристики політичної діяльности А. Вахнянина, на нашу думку, мало б становити основу політичного портрета, тим більше, що багатий, плідний ґрунт для такого дослідження дають збережені архівні матеріали й особливо тогочасна галицька періодика.

Інша річ — наскільки доцільним було обрання саме політичної діяльности А. Вахнянина для такого дослідження. Феномен А. Вахнянина в історії нашої культури найбільш повно розкривається у різнобічності його таланту (літератор, композитор, громадський діяч), і це питання Т. Батенко порушує у вступі. Кожна спроба висвітлити лише одну з граней його таланту веде до обмеження та збіднення заслуг цієї особистости. Крім того, політична діяльність А. Вахнянина, хоч і принесла українській історії певні здобутки в рамках політики „нової ери", усе ж таки не є найбільш презентабельною і щасливою для нього як діяча. Тому автор, змусивши себе тільки поверхово (притому не завжди точно), констатаційно показувати інші грані особистости А. Вахнянина, збіднив його характеристику як багатогранної і талановитої людини. Не змогло здолати цього недоліку поєднання політичного портрета з монографічним життєписом діяча: внаслідок цього дослідження стало чимось середнім між монографією та політичним портретом. Для монографії бракує фактажу біографії (1870—1880-ті роки в діяльності А. Вахнянина висвітлені автором дуже скупо і схематично, більше акцентується загальна політична ситуація) і ґрунтовнішого висвітлення різних граней діяльности А. Вахнянина, для політичного портрета — детальнішої, щільнішої характеристики його політичної діяльности. Така невизначеність є вразливим місцем цієї праці.

Виглядає недостатнім і науковий апарат книжки. Уже при поверховому перегляді дослідження дивує брак потрібного для такої праці списку використаної літератури (чи джерел), з якого читач міг би скласти перше уявлення про глибинність і пунктуальність опрацювання автором матеріалу. Дуже незначно скрадає цей недогляд невеликий огляд літератури про А. Вахнянина, поміщений у вступі. У цьому огляді привертає увагу те, що, за винятком брошури І. Гриневецького, автор не згадує добре знаних музикознавчих досліджень (зокрема, М. Загайкевич, шеститомної „Історії української музики" та інших), у яких є сторінки, присвячені композиторській діяльності митця. І це негативно позначилося на рецензованій праці, бо саме характеристика А. Вахнянина-композитора є слабкою. Критикуючи брошуру І. Гриневецького, що „в ній автор не утруднював себе грунтовними посиланнями на першоджерела, демонстрував поверховий та односторонній підхід" (С. 14), Т. Батенко у своєму дослідженні (хай на іншому рівні) припустився таких самих помилок. Більше того, якщо ці хиби у брошурі І. Гриневецького допустимі, бо в час її написання було неможливо з відомих причин подати ґрунтовні посилання і різностороннiше висвітлити діяльність А. Вахнянина, то для дослідження Т. Батенка такі помилки є фатальними.

Не завжди авторська думка у тексті підкріплюється відповідним посиланням на джерело. Таких моментів можна відшукати у праці чимало. Наприклад, на с. 8 автор стверджує, що бібліографію статей А. Вахнянина склав К. Студинський, але не вказує, де вона зберігається чи опублікована. До речі, ні разу у дослідженні не вказано друкованих (неповних, однак наявних) бібліографій публікацій А. Вахня-

нина у праці І. Левицького та у лібрето опери „Купало", окремо виданого за редакцією Ю. Ткаченка та А. Березинського[3].

Не цілком зрозумілою видається і система підрядкових посилань. Автор покликається переважно на архівний рукописний матеріал, але не фіксує при тому, що частина його була давніше опублікована. Така фіксація не була б зайвою, оскільки полегшила б читачеві доступ до перевірки авторської думки, відшукання при потребі того чи іншого джерела. Наведений на с. 127 лист М. Лисенка К. Студинському з висловленням співчуття з приводу смерти А. Вахнянина був опублікований у газеті „Руслан"[4], а в тексті не подано ані рукописного, ані друкованого джерела; „Спомини з житя" були видані стараннями К. Студинського окремою книжкою, і про це видання Т. Батенко згадує в огляді літератури на початку дослідження, а тому немає потреби посилатися при цитуванні на їх рукопис, як це зроблено на с. 44.

Непорозуміння викликає і цитування джерел у тексті. Наприклад, класична оцінка І. Франка діяльности А. Вахнянина, наведена на с. 9, з невідомих причин куп'юрована Т. Батенком (у тексті це не застережено), що спотворює думку І. Франка. Важко зрозуміти, що спонукало автора в ряді моментів цитувати джерела правописом того часу, з якого походить джерело (як на с. 62—63, 90, 123 та ін.).

Закралося у дослідження чимало фактичних неточностей. Найбільше їх там, де автор заторкує інші, не політичні, грані діяльности А. Вахнянина, особливо музичні. Так, диригентом чеського співацького „Spolk-у" був Ферхгот Товачовський, а не Товаговський (С. 98); А. Вахнянин написав перший музичний твір — квартет „Чи знаєш, де країна наша мила?" — у 1861 р., як свідчить „Автобіографія"[5], а не 1862 р. (С. 99); музика до п'єси Ф. Заревича „Бондарівна" створена 1873 р.[6] — отже, значно швидше (а не під час, як вказано на с. 99), ніж А. Вахнянин став диригентом „Львівського Бояна"; перша постановка „Купала" відбулася у Харкові 5 грудня 1929 р. (про що свідчить збережена афіша)[7], а не 1930 (С. 101); у 1890 р. лише виник задум створення хорового товариства „Львівський Боян", а створено його 1891 р.[8] (а не 1890, як вказується на с. 106); статут „Союзу співацьких і музичних товариств" затверджено до (а не під час, як вказано на с. 123) святкування 35-річного ювілею творчої діяльности Миколи Лисенка[9]; лемківську говірку використано А. Вахняниним у повісті „Три недолі", а не у повісті „Женщина" (С. 8). Невідомо також, які „ґрунтовні статті з питань теорії музики" (С. 9) має на увазі автор, окреслюючи енциклопедизм діяльности А. Вахнянина: з тих, автографи яких збереглися у фонді А. Вахнянина (№ 818) в Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), теорії музики стосується лише праця „Наука гармонії"[10], решта — це музи-

---

[3] Левицкій І. Галицко-руская библіографія XIX столітія с увзглядненьем руских изданій, появившихся в Угорщині і Буковине (1801—1886). Т. II: Хронологический список публикациям (1861—1886).— Львов, 1895; [Вахнянин А.] Купало: опера на 4 дії [лібрето опери] / Передм. Ю. Ткаченка, А. Березинського.— Харків, 1930.— С. 16—20.

[4] [Лист М. Лисенка з приводу смерти А. Вахнянина] // Руслан.— 1908.— Ч. 61.— С. 2—3.

[5] Вахнянин А. Спомини з житя.— Львів, 1908.— С. 3.

[6] Про це див.: Слово.— 1873.— Ч. 144.

[7] Голинський М. Спогади / Переднє слово та впоряд. С. Козака.— К., 1993.— С. 293 і далі.

[8] Ханик Л. Історія хорового товариства „Боян".— Львів, 1999.— С. 4; Історія української музики: У 6 т. Т. 2: Друга половина XIX ст. / Редкол. Т. Булат (відп. редактор), О. Олійник, А. Терещенко.— К., 1989.— С. 360.

[9] Горак Я. До історії „Союзу співацьких і музичних товариств" у Львові // Дзвін.— 1999.— № 10—12.— С. 102—104.

[10] ЦДІА України у Львові, ф. 818, оп. 1, спр. 17.

living матеріали, які є конспектом — перекладом А. Вахнянина з праці Д. Разумовського „Церковное пение в России". Крім „Науки гармонії", питанням теорії музики А. Вахнянин присвятив дві замітки в „Ділі" — це коротенькі і далеко не „ґрунтовні" рецензії на „Малий катехизм музики", укладений В. Матюком, та „Учебник початкових відомостей музики та співу І. Кипріяна. Очевидно, що подібні неточності і помилки знижують наукову вартість самого дослідження.

Перегляд змісту і аналіз книжки доводить, що масштаб дослідження постати А. Вахнянина, пропонований Т. Батенком, є позитивним здобутком цієї праці на тлі написаного про цього діяча раніше. Дослідження засвідчує копітке опрацювання автором архівних рукописних джерел, багато з яких не могли бути введені у науковий обіг раніше і дуже оживлюють той час, яскраво окреслюючи суспільну вагу різносторонньої праці А. Вахнянина. Як політолог за освітою, Т. Батенко виявив чудову обізнаність з політичною ситуацією у тогочасній Галичині. Робота написана добрим стилем, але в ряді розділів усе ж залишаються невисвітленими суттєві моменти, не завжди логічним є виклад матеріалу (як у розділі „На вістрі конфронтації"), недостатньо опрацьований науковий апарат, допущено ряд фактичних помилок, що знижує вартість дослідження.

Яким ГОРАК

Кіндратюк Богдан. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Редактор і автор переднього слова Юрій Ясіновський.— Івано-Франківськ; Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (Серія: Історія української музики. Вип. 3: Дослідження), 2001.— 144 с.

Поява цієї книжки — потреба, яка вже давно назріла в українському музикознавстві[1]. Вона вносить свою частку у висвітлення нашої історії, зокрема музичної культури. Б. Кіндратюк порушує майже недосліджені питання і робить це на багатій джерельній основі. Публікація згаданої праці приурочена 800-річчю народження короля Данила і є своєрідним продовженням попередніх видань Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича, присвячених 800-річчю Галицько-Волинської держави[2].

---

[1] Б. Кіндратюк продовжує і далі плідно працювати над проблемами українського музикознавства, свідченням чого є ряд його нових розвідок: Кіндратюк Б. Церковне дзвоніння в прозових творах письменників Буковини та Галичини кінця XIX — початку XX ст. // Історія релігій в Україні: Праці XI міжнародної наукової конференції 16—19 травня 2001 р.: У 2 кн.— Львів, 2001.— Кн. II.— С. 279—285; його ж. Церковні дзвони Станіслава — Івано-Франківська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.— Івано-Франківськ, 2001.— Вип. III.— С. 170—180; його ж. Дзвони і дзвонарське мистецтво в Україні // КАЛОФѠΝΙΑ / KALOPHONIA. Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії.— Львів, 2002.— Ч. 1.— С. 304—312; Уторопські дзвони // newright. il.if.ua; його ж. Усна народна творчість про церковні дзвони й дзвоніння // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.— Івано-Франківськ, 2002.— Вип. IV.— С. 104—114.

[2] Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави.— Львів, 1999; Ісаєвич Я. Галицько-Волинська держава.— Львів, 1999; Крип'якевич І. Галицько-Волинське князівство. 2-ге вид., із змінами і доповненнями.— Львів, 1999.

кознавчі матеріали, які є конспектом — перекладом А. Вахнянина з праці Д. Разумовського „Церковное пение в России". Крім „Науки гармонії", питанням теорії музики А. Вахнянин присвятив дві замітки в „Ділі" — це коротенькі і далеко не „ґрунтовні" рецензії на „Малий катехизм музики", укладений В. Матюком, та „Учебник початкових відомостей музики та співу І. Кипріяна. Очевидно, що подібні неточності і помилки знижують наукову вартість самого дослідження.

Перегляд змісту і аналіз книжки доводить, що масштаб дослідження постати А. Вахнянина, пропонований Т. Батенком, є позитивним здобутком цієї праці на тлі написаного про цього діяча раніше. Дослідження засвідчує копітке опрацювання автором архівних рукописних джерел, багато з яких не могли бути введені у науковий обіг раніше і дуже оживлюють той час, яскраво окреслюючи суспільну вагу різносторонньої праці А. Вахнянина. Як політолог за освітою, Т. Батенко виявив чудову обізнаність з політичною ситуацією у тогочасній Галичині. Робота написана добрим стилем, але в ряді розділів усе ж залишаються невисвітленими суттєві моменти, не завжди логічним є виклад матеріалу (як у розділі „На вістрі конфронтації"), недостатньо опрацьований науковий апарат, допущено ряд фактичних помилок, що знижує вартість дослідження.

Яким ГОРАК

Кіндратюк Богдан. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Редактор і автор переднього слова Юрій Ясіновський.— Івано-Франківськ; Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (Серія: Історія української музики. Вип. 3: Дослідження), 2001.— 144 с.

Поява цієї книжки — потреба, яка вже давно назріла в українському музикознавстві[1]. Вона вносить свою частку у висвітлення нашої історії, зокрема музичної культури. Б. Кіндратюк порушує майже недосліджені питання і робить це на багатій джерельній основі. Публікація згаданої праці приурочена 800-річчю народження короля Данила і є своєрідним продовженням попередніх видань Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича, присвячених 800-річчю Галицько-Волинської держави[2].

---

[1] Б. Кіндратюк продовжує і далі плідно працювати над проблемами українського музикознавства, свідченням чого є ряд його нових розвідок: Кіндратюк Б. Церковне дзвоніння в прозових творах письменників Буковини та Галичини кінця XIX — початку XX ст. // Історія релігій в Україні: Праці XI міжнародної наукової конференції 16—19 травня 2001 р.: У 2 кн.— Львів, 2001.— Кн. II.— С. 279—285; його ж. Церковні дзвони Станіслава — Івано-Франківська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.— Івано-Франківськ, 2001.— Вип. III.— С. 170—180; його ж. Дзвони і дзвонарське мистецтво в Україні // КАЛОФWNIA / KALOPHONIA. Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії.— Львів, 2002.— Ч. 1.— С. 304—312; Утoропські дзвони // newright. il.if.ua; його ж. Усна народна творчість про церковні дзвони й дзвоніння // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.— Івано-Франківськ, 2002.— Вип. IV.— С. 104—114.

[2] Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави.— Львів, 1999; Ісаєвич Я. Галицько-Волинська держава.— Львів, 1999; Крип'якевич І. Галицько-Волинське князівство. 2-ге вид., із змінами і доповненнями.— Львів, 1999.

Донедавна, бажаючи ознайомитися з мистецтвом Галицько-Волинського князівства й беручи відповідну, навіть новітню, літературу, ми не знаходили, на жаль, відомостей про музичне відгалуження культури цієї держави[3]. Звичайно, скласти деяке уявлення про її музику можна було з нарисів про музичну культуру Київської Руси, однак там зазвичай, окрім згадки про літописного співака Митусу, конкретно не йшлося про галицько-волинські землі[4]. Разом із тим розвиток української музики у другій половині XIII — першій половині XIV ст. у радянській історіографії чи мистецтвознавстві не був систематизований, оскільки вважалося, що з давньоруського мистецтва пізніше виокремилося й українське, а в зазначений період на теренах України була руїна.

У праці Б. Кіндратюка ретельно аналізується літописна інформація, яка порівнюється за різними списками й редакціями. Призбируючи археологічний та іконографічний матеріал з історії інструментальної культури і даючи йому вмілу інтерпретацію, здійснюючи цікаві пошуки у пісенному фольклорі, зокрема привертаючи увагу до його етнореґіональних особливостей, збираючи й систематизуючи маловідомий матеріал про дзвони та їх попередники дерев'яні била й металеві клепала, автор вдало реконструює музичні сторінки Галицько-Волинського князівства. Його музичне мистецтво вибудовується як складний і різноаспектний комплекс явищ музичної культури нашого краю княжої доби, підкреслюється вагома роль мистецтва звуків у тогочасному житті. Водночас це дозволяє висвітлити еволюцію музики як складової генези й становлення української культури в ареалі Галицько-Волинської Руси.

Книжка складається з Переднього слова (Ю. Ясіновський), Вступу, дев'яти розділів (Передумови розвою музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства; Розвиток фольклорних жанрів; Народна епіка, її творці та виконавці; Скоморохи; Рукописна книжність. Церковний спів; Літописний Митуса: спроба переосмислення звичного образу; Дзвони та дзвонарське мистецтво; Освіта і музика; Інструментальна культура, музика в побуті та війську), Післямови (українською та англійською мовами), Іменного покажчика.

Найпершим доказом активного функціонування різних жанрів календарно-обрядової уснопісенної творчости — як підґрунтя музичного мистецтва — є те, що її уривки ввійшли до Галицько-Волинського літописного зведення як перекази, поодинокі поетичні фрази, фраґменти пісень, похоронні голосіння тощо. Згадуються окремі величальні піснеспіви — „хвали“ (якраз ці твори мали вирішальний вплив у засвоєнні Київською державою візантійської гимнографії у її місцевих національних формах); саме з цими піснями-хвалами мають спільні риси обрядово-величальні колядки.

Важливою складовою музичного мистецтва Галицько-Волинської держави, як зазначає автор, були язичницькі обрядові співи. Позаяк суспільні події у кожному реґіоні Руси-України мали місцеве забарвлення чи навіть зміст, то це знахо-

---

[3] Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича.— К., 1997. Першою публікацією, у якій стисло описано ґенезу й формування музичної культури Галицько-Волинського князівства, була стаття Ю. Ясиновського „Музична культура Галицько-Волинського князівства“ // Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekscie stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945). T. V / Pod red. Leszka Mazepy.— Rzeszów, 2000.— S. 11—22.

[4] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века.— Москва; Ленинград, 1928.— Вып. 1; Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Част. І. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття.— К., 1980; Фільц Б. Музична культура східних слов'ян // Історія української музики: У 6 т.— К., 1989.— Т. 1.— С. 138—148.

дило своє відображення у фольклорних зразках, зокрема у колядках і щедрівках, що походять із Галицько-Волинської землі. У популярних ще в XX ст. піснях-забавах „Король“, „Воротар“ інсценізується посадження на галицький престіл князя Данила зі згадкою імени його батька, волинського князя Романа, або описується облога міста королем.

З часом основні язичницькі обряди були пристосовані до церковного календаря. Верства язичницьких співів втратила своє обрядове призначення, поступово збагатилася новим історичним змістом і перейшла у фольклорну сферу, де вона продовжувала по-своєму жити й розвиватися.

Заслуговує на увагу спроба Б. Кіндратюка довести, що в українській музичній творчості вже у XIII—XIV ст. вимальовувалися етнорегіональні особливості, зокрема волинські та галицькі.

Складовою музичної культури Галицько-Волинського князівства були билини — провідний жанр давньої національної епіки. Вони завершують своє формування у добу пізнього середньовіччя. У речитативно-мелодизованій формі — оповіді — піднесено-героїчного змісту оспівувалися не тільки подвиги князів, бояр, дружинників, інших народних героїв, а й змальовувалися княжий побут, звичаї тощо. Ці твори входять у велику епічну традицію Сходу й Півночі та є її кінцевою західною межею. У XII—XIV ст. билинна епіка наповнюється новими сюжетами, пов'язаними з видатними історичними особами Галицько-Волинської держави: про князя Романа, Дуку (Дюка Степановича), Чурила Пленковича, Михайла Козарина та інших. Поступово билина трансформується у фольклорні жанри, зокрема балади.

Знаходимо на сторінках рецензованої книжки також згадки про ще одну складову музичного мистецтва — історичні пісні. Цей жанр з'явився, мабуть, не в XV—XVI ст., як уважали досі, а на півтора чи й два століття раніше.

Особливе місце у мистецькому житті нашого краю в княжі часи займали скоморохи — середньовічні мандрівні музиканти (співаки, які ще й грали на гудку, гуслях та інших музичних інструментах), танцюристи, актори-лицедії.

Провідним жанром тогочасної професіональної музики Руси-України був канонізований церковний спів у формі сакральної монодії. Він був важливим елементом богослужіння і вносив яскраве емоційне забарвлення у богослужбовий обряд. Серед чинників розвитку сакрального співу на теренах наших земель було те, що правителі Галицько-Волинського князівства зміцнювали Церкву, сприяли переписуванню нотованих рукописних книг. Їх вивчення дозволило дослідникам простежити еволюцію сакрального співу та його проникнення з великих міських центрів й осередків церковного життя XIII ст. в наступних — XIV і далі — до широких верств і парафій.

Наголошуючи на значенні Церкви княжої доби у розвитку культури, зокрема освіти, відзначається важливість дяків як учителів музики. Навчання відбувалося за богослужбовими книгами, найчастіше — Псалтирем, Октоїхом та Ірмологіоном. При монастирях і церквах існували скрипторії-бібліотеки, в яких зберігалася і нотна богослужбова література. Учні не тільки співали на слух — за вчителем-дяком, а й знайомилися з нотописом і вчилися з його допомогою відтворювати необхідні в сакральній музиці співи. Адже дяки як керівники церковних хорів мусили дбати про їх якісне поповнення новими півчими.

У XII ст. княжий Галич посідав важливе місце у розповсюдженні богослужбової літератури, потрібної для церковних відправ. Починаючи з другої половини XIII ст. виникла нагальна потреба компенсувати значні втрати у книжковій продукції, яких зазнали землі України внаслідок спустошливої навали монголо-татар.

Щоб забезпечити відбудовані й новозведені храми літургійною літературою, виникає потужне продукування рукописної книги на Волині та у Галичині. Значними осередками книгописання тут були Галич, Перемишль, Володимир, Холм. Відомі також книги з монастирів Буковини й Закарпаття. У цьому зв'язку привертає до себе увагу постать волинського князя Володимира Васильковича, який був не лише безпосереднім організатором діяльности центру, в якому переписувалися книжки, зокрема, можливо, нотовані, а й міг робити це власноручно.

На теренах Галицько-Волинського князівства, ймовірно, виникли ранні форми українського церковного багатоголосся, що за пізнішими джерелами відоме як строчний спів і демественний.

Уперше в цій праці знаходимо докладну розповідь про такий компонент української церковної музики, як гру на дзвонах і їх попередниках — билах і клепалах. Вони розміщувалися на дзвіниці, що дало підстави твердити про існування ще в Галицько-Волинській Русі монументальних пленерних музичних будівель — дзвіниць зі своїми підборами цих ідіофонів.

У цей період значно розширюється сфера інструментального музикування — у міському середовищі, при княжих дворах, війську. Зображення багатьох інструментів бачимо в сцені „Наруга" у розписах 1418 р. каплиці Святої Трійці в Люблінському замку, виконаних майстрами перемишльського кола. Малярі зобразили середньовічний ансамбль музикантів із тогочасними популярними інструментами: бубонцем, шалмаєм — язичковим духовим інструментом, лютнею, гудком — одним із попередників скрипки, трикутним псалтерієм, рогом.

Побутували тоді й гуслі-псалтир — інструмент у формі трапеції з заокругленими кутами. Саме з ним, як припускають, споріднені цимбали. Використовувалися також колісна ліра, сопілки, дерев'яні „флейти", залізна дримба. По-різному дослідники визначають призначення знайдених і в Подністров'ї невеликих круглих кістяних дудочок, що мають один чи декілька напівкруглих отворів. Вважається, що ці дудочки, серед яких трапляються й орнаментовані, могли служити музичним інструментом (свірелі на кшталт „флейти Пана") або використовувалися для сукання ниток.

Б. Кіндратюк зібрав чимало цікавих відомостей про музику з археологічних пам'яток: невеликі металеві ґудзики-бубонці (завдяки металевій кульочці в порожнистій частині вони перетворювалися в особливий дзвіночок), шелести (шелегінди, шелестало) — ті ж кулькоподібні дзвінки, але більших розмірів.

Виконане зі смаком оформлення книжки, зокрема завдяки чітким кольоровим ілюстраціям (репродукції ікон, які несуть певну інформацію про музику Галицько-Волинського князівства, у тому числі кондакарний, поряд із кулизм'яним, спів, середньовічний ансамбль музикантів із тогочасними популярними інструментами, Львівський святоюрський дзвін 1341 р., сопілка та дримба княжих часів, знайдені у Львові), здійснило видавництво „Лілея-НВ", що в Івано-Франківську.

Таким чином, писемні джерела, археологічні знахідки й пам'ятки образотворчого мистецтва засвідчують побутування у Галицько-Волинських землях різноманітних музичних інструментів: ідіофонів (била, клепала, дзвони, дзвоники, бубни, бубонці, металеві тарілки), хордофонів (гудки, гуслі, лютні, ребеки), аерофонів (сопілки, сурми, „трембіти", „флейти", різноманітні свистуни).

Зібраний і сумлінно опрацьований матеріал дав підстави Б. Кіндратюку стверджувати, що в добу Галицько-Волинської держави значно розширилася сфера інструментального музикування. Гра на музичних інструментах була розповсюджена не тільки у міському середовищі чи при княжих дворах, а й у сільському побуті, серед простих людей, де виховувалися свої професіональні музи-

ки, удосконалювалися музичні інструменти, народжувалися нові жанри. Завдяки цьому музичне мистецтво набувало особливо яскравого національного, зокрема етнореґіонального забарвлення.

У висвітленні такої складної проблеми, як музична культура Галицько-Волинського князівства, Б. Кіндратюк є піонером, і тому, зрозуміло, не все авторові вдалося. Оскільки немає ще суцільного вивчення археологічних пам'яток, то не всі з них зібрані й систематизовані, зокрема ті, які можуть пролити світло на розвиток музичного мистецтва княжої доби в цьому ареалі України. На наш погляд, також недостатньо повно описана еволюція церковного співу на теренах галицьких земель у той час. Для цього потрібні, як зазначає у передньому слові Юрій Ясиновський, спеціальні фахові знання, якими українське музикознавство, на жаль, поки що не володіє. Та й самі нотні пам'ятки цієї доби ще слабо локалізуються на галицько-волинських землях. Хоч, безсумнівно, такі пам'ятки мали б створюватися. До нинішніх днів про них дійшли тільки деякі згадки. Але це справа подальших спеціальних студій. Сподіваємося, що ця робота зацікавить вдумливого й допитливого читача та започаткує глибші дослідження музичної культури княжої доби загалом та її галицько-волинських сторінок зокрема.

Мирон ЧЕРЕПАНИН

Павлишин С. Арнольд Шенберг.— Москва: Композитор, 2001.— 480 с.

Минуло півстоліття по смерті Арнольда Шенберґа — визначальної, а втім, трагічно-парадоксальної постати в історії музики XX ст. Бо навряд чи існував композитор, твори якого так важко знаходили слухацьку аудиторію, і водночас не було такого іншого митця, чий вплив на сучасників і долю новітньої музики був би таким значним. Творець додекафонної системи композиції (найбільш радикальної і руйнівної до попереднього трьохсотлітнього досвіду розвитку європейської музики), єдиний серед видатних музикантів Європи, котрому вдалося створити школу (так звану нововіденську школу) з такими геніальними учнями, як Альбан Берґ, Антон фон Веберн, учений-теоретик (автор підручника „Вчення про гармонію", 1911 р.), художник-експресіоніст (чиї картини експонувалися 1912 р. у „Синьому вершнику" поряд з П. Пікассо, О. Кокошкою, В. Кандінським та іншими), диригент, поет і драматург,— він був, за оцінкою І. Стравінського, „сонячним сплетінням і сіллю" модерного мистецтва.

Як відомо, ідеї А. Шенберґа мали величезний вплив на західну музику у перше повоєнне двадцятиріччя. Не тільки молоді композитори, але й митці старшого покоління кинулися до вивчення „методу композиції із дванадцятьма тонами". Втім, були й такі (серед них, наприклад, П. Гіндеміт), котрі категорично не сприймали творів і системи А. Шенберґа. Дискусії довкола А. Шенберґа не вщухали і після його смерти, навпаки,— загострювалися, що не тільки не гальмувало, а, властиво, стимулювало західноєвропейську наукову думку до вивчення найширшого кола проблем творчости австрійського майстра.

Очевидно, цілком протилежним був стан наукових студій на колишніх радянських теренах, де композитори нововіденської школи упродовж усього радянського періоду піддавалися найжорсткішому остракізму. Як вислід, тенденційний міф

ки, удосконалювалися музичні інструменти, народжувалися нові жанри. Завдяки цьому музичне мистецтво набувало особливо яскравого національного, зокрема етнореґіонального забарвлення.

У висвітленні такої складної проблеми, як музична культура Галицько-Волинського князівства, Б. Кіндратюк є піонером, і тому, зрозуміло, не все авторові вдалося. Оскільки немає ще суцільного вивчення археологічних пам'яток, то не всі з них зібрані й систематизовані, зокрема ті, які можуть пролити світло на розвиток музичного мистецтва княжої доби в цьому ареалі України. На наш погляд, також недостатньо повно описана еволюція церковного співу на теренах галицьких земель у той час. Для цього потрібні, як зазначає у передньому слові Юрій Ясиновський, спеціальні фахові знання, якими українське музикознавство, на жаль, поки що не володіє. Та й самі нотні пам'ятки цієї доби ще слабо локалізуються на галицько-волинських землях. Хоч, безсумнівно, такі пам'ятки мали б створюватися. До нинішніх днів про них дійшли тільки деякі згадки. Але це справа подальших спеціальних студій. Сподіваємося, що ця робота зацікавить вдумливого й допитливого читача та започаткує глибші дослідження музичної культури княжої доби загалом та її галицько-волинських сторінок зокрема.

Мирон ЧЕРЕПАНИН

Павлишин С. Арнольд Шенберг.— Москва: Композитор, 2001.— 480 с.

Минуло півстоліття по смерті Арнольда Шенберґа — визначальної, а втім, трагічно-парадоксальної постати в історії музики XX ст. Бо навряд чи існував композитор, твори якого так важко знаходили слухацьку аудиторію, і водночас не було такого іншого митця, чий вплив на сучасників і долю новітньої музики був би таким значним. Творець додекафонної системи композиції (найбільш радикальної і руйнівної до попереднього трьохсотлітнього досвіду розвитку європейської музики), єдиний серед видатних музикантів Європи, котрому вдалося створити школу (так звану нововіденську школу) з такими геніальними учнями, як Альбан Берґ, Антон фон Веберн, учений-теоретик (автор підручника „Вчення про гармонію", 1911 р.), художник-експресіоніст (чиї картини експонувалися 1912 р. у „Синьому вершнику" поряд з П. Пікассо, О. Кокошкою, В. Кандінським та іншими), диригент, поет і драматург,— він був, за оцінкою І. Стравінського, „сонячним сплетінням і сіллю" модерного мистецтва.

Як відомо, ідеї А. Шенберґа мали величезний вплив на західну музику у перше повоєнне двадцятиріччя. Не тільки молоді композитори, але й митці старшого покоління кинулися до вивчення „методу композиції із дванадцятьма тонами". Втім, були й такі (серед них, наприклад, П. Гіндеміт), котрі категорично не сприймали творів і системи А. Шенберґа. Дискусії довкола А. Шенберґа не вщухали і після його смерти, навпаки,— загострювалися, що не тільки не гальмувало, а, властиво, стимулювало західноєвропейську наукову думку до вивчення найширшого кола проблем творчости австрійського майстра.

Очевидно, цілком протилежним був стан наукових студій на колишніх радянських теренах, де композитори нововіденської школи упродовж усього радянського періоду піддавалися найжорсткішому остракізму. Як вислід, тенденційний міф

про А. Шенберґа закривав можливість реальних і конкретних знань про його особистість, твори, риси стилю, особливості творчої еволюції. „Сьогодні хіба що вкрай консервативні музиканти будуть заперечувати його значення для музичного мистецтва нашого часу",— зазначає С. Павлишин (С. 5). „Вивчення творчого доробку Шенберга є необхідним для його об'єктивної і, по можливості, повної естетико-історичної оцінки" (С. 8).

Знаменно, що монографія доктора музикознавства, професора Стефанії Павлишин є першим на пострадянському просторі фундаментальним дослідженням життя і творчости Арнольда Шенберґа. Відтак для авторки це видання — іронія долі, адже працю було завершено ще тридцять років тому, вона мислилася як докторська дисертація, та не судилося: Шенберґ для ідеологізованого „радянського" музикознавства був синонімом „буржуазного формалізму".

Видання цієї книжки — це ціла історія, сумним моментом якої була видавнича неспроможність „Музичної України", а несподівано щасливим вирішенням стала промоція багатостраждального дослідження молодим енергійним професором Олександром Козаренком (він, властиво, запропонував книжку московському видавництву) і підтримка колишнього львів'янина, професора Всеволода Задерацького, чий авторитет у мистецьких колах є незаперечним.

Таким чином, „пролежавши" лихоліття політичного табуювання, книжка С. Павлишин стала історичною подією вже іншого — постмодерного часу. А той факт, що це видання зайняло почесне місце у музеї Арнольда Шенберґа у Відні (а також у бібліотеках Варшави, Праги та інших міст), викликає, з одного боку, повагу до автора дослідження, а з другого — бажання заглибитися у зміст книжки.

Варто нагадати, що наукові інтереси Стефанії Павлишин ще від кінця 1950-х років були спрямовані на вивчення сучасної західної музики, зокрема творчости А. Шенберґа. Вільне володіння багатьма іноземними мовами, безперечно, відіграло у цьому особливу роль. Так, перша наукова розвідка „Творчість А. Шенберґа. 1899—1908 рр." з'явилася 1969 р., услід за нею — книжка „Місячний П'єро", які були першими у колишньому радянському музикознавстві об'єктивними у своїх оцінках та ґрунтовними у висновках рецепціями феномену експресіонізму в музиці. Книжка про Чарльза Айвза (1973) вперше ознайомила вітчизняну мистецьку громадськість з творчістю видатного американського композитора. Капітальна праця „Тенденції розвитку західної музики XX століття" стала докторською дисертацією С. Павлишин (1982), а її найважливіші положення були узагальнені у монографії „Зарубіжна музика XX століття. Шляхи розвитку. Тенденції".

Отже, книжка про Арнольда Шенберґа — результат багатолітньої праці дослідниці. Вона складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку творів А. Шенберґа, що налічують 50 опусів.

Наскрізною ідеєю, яка визначає авторську концепцію дослідження, є особистість і творчість А. Шенберґа у контексті філософсько-естетичних та художніх тенденцій першої третини XX ст., осмислення генези його стилю і естетики „уникнення" („Aestetik des Vermeidens"), еволюція творчости, вирізнення дисциплінуючого інтелекту та етико-естетичних поглядів творчої особистости з рисами духовного стоїцизму, безкомпромісности („плисти проти течії" — кредо А. Шенберґа).

Обравши дедуктивний метод дослідження, С. Павлишин від широкого історико-культурологічного дискурсу приходить до висвітлення жанрово-стильових параметрів музики А. Шенберґа, аналізу форм і драматургії окремих творів композитора, оперуючи при цьому чудовим знанням технології сучасного композиторського письма.

У першому розділі монографії — „Особистість Арнольда Шенберга. Його естетичні погляди" — предметом наукової рефлексії стають широке соціальне та філософсько-естетичне тло епохи, суспільні та філософські вчення, полеміка довкола „Доктора Фаустуса", погляди композитора на співвідношення тексту і музики, його мистецькі симпатії та антипатії, паралелі між А. Шенберґом та Т. Адорно, музично-естетичні праці А. Шенберґа і його ставлення до власної творчости.

Літературна (понад двісті статей, передмов до творів, тексти лекцій тощо) та епістолярна спадщина (близько 3 тис. листів, які збереглися завдяки тому, що А. Шенберґ завжди залишав у себе копії) стали безцінним матеріалом для розуміння світогляду композитора та його естетики. Тут мусимо зазначити, що використання оригінальних біографічних документів надає монографії особливої цікавости. Така красномовна деталь: заробляючи на хліб насущний, композитор інструментував понад 6 тис. сторінок чужих партитур (модних пісеньок і оперет).

Авторові вдається цікаво і переконливо змодулювати риси творчої особистости геніального митця, який мав суперечливі погляди і „був дуже складною, багатогранною натурою, що навряд чи надається до однозначно позитивного визначення" (С. 10). Схильний до релігійности й філософічности, він висував на передній план художню інтуїцію, що „зближувало його з теоретиком „чистого мистецтва" Анрі Берґсоном, хоча висхідною точкою у цьому питанні також була філософія Канта" (С. 16). „Розум Шенберга вражав поєднанням раціонального та підсвідомого" (С. 17),— зауважує С. Павлишин. Для нього художня творчість була інстинктивною, свідомість мало впливала на неї. У художника було відчуття, ніби йому диктують, ніби він виконує веління сили, законів якої не знає. Ніби чинить згідно з волею, від нього прихованою, довіряючи своєму інстинктові.

Наголошуючи на амбівалентних, часто протилежних рисах, притаманних А. Шенберґу,— таких, як сильна чуттєвість і дисциплінуючий інтелект, украй суб'єктивізована „естетика переживання" і прагнення істини, структурности, „об'єктивности",— автор бачить у них логіку національної традиції, починаючи від австрійського математика і теолога Бернарда Больцано і продовжуючи сучасниками і найближчими однодумцями А. Шенберґа — культуролога Карла Крауса, видатного віденського архітектора Адольфа Лооса та інших.

Артикуляція таких проблемних питань, як внутрішній сенс музики (яку композитор розуміє як засіб втілення передусім підсвідомого світу переживань, глибинних людських інстинктів, що кореспондує з ідеями фройдизму), роль натхнення у процесі творення, динамічний момент у мистецтві („досягання, а не досягнення"), естетичні властивості форми (згідно з А. Шенберґом — „найважливішому засобу втілення краси"), вимога самостійности й інноваційности творчого мислення при високому пієтеті до класичної спадщини визначають, на думку автора, принципові риси музичної естетики одного з найбільш радикальних новаторів XX ст.

Не нав'язуючи своїх оцінок, автор дуже коректно, через залучення багатого фактичного матеріалу підводить читача до узагальнюючих тез і вважає, що погляди і висловлювання А. Шенберґа свідчать „про щирість його спонукань, непереборність прагнень, попри протиріччя і суперечності, до того, що є найважливішим у мистецтві,— до внутрішньої виразності музики і пошуку нових шляхів її розвитку" (С. 63).

У другому розділі монографії — „Тональний період творчості (1899—1908)" — на тлі межового напруження суспільних суперечностей у Європі, яка неминуче наближається до катастрофи, розглядається тональний, найкоротший і порівняно

небагатий на події період творчости А. Шенберґа. У насиченому сецесійними тенденціями мистецтві з'являються нові імена: Р. Демель, Ш. Георге, Ф. Ведекінг, Г. Гауптман та інші. Образотворче мистецтво, театр, література зіставляються автором із музичним життям Австрії та Німеччини.

Як знакова подається зустріч А. Шенберґа з Олександром Цемлінським (1892) і початок творчого шляху, який відзначається створенням Струнного квартету D-dur (1897). Детально аналізуючи секстет „Просвітлена ніч", Перший квартет ор. 7, симфонічну поему „Пелеас і Мелізандра", ораторію „Пісні Гурре", Камерну симфонію № 1, Другий квартет ор. 10, автор показує, як стрімко еволюціонує стиль А. Шенберґа, як поступово щораз вагоміше місце займає поліфонія. „Підступи до додекафонної техніки,— резюмує С. Павлишин,— велися з двох сторін: руйнувалася функціональна гармонія, на яку спирається тональна система, і тим самим здійснювався перехід до атональності; водночас з цим підготовлювалася база для її організації — поверталися старі закони поліфонії" (С. 111).

Третій розділ — „Атональний період творчості (1909—1923)" — присвячено так званому вільно-атональному періоду, який був складним з багатьох поглядів. Переддень Першої світової війни, страх (до слова, вираз страху — це idee fixe на портретах А. Шенберґа), апатія, втрата соціальної цікавости до мистецтва, руйнація музичного життя тощо. Автор лаконічно і точно відтворює історичну атмосферу, в якій народжується Шенберґ-художник (це 1907 р.) і відбувається найбільша зміна у композиторському стилі митця. Пізньоромантичні риси набувають типового експресіоністичного виразу.

Детально аналізуючи твори цього періоду (П'ять п'єс для оркестру ор. 6, Шість маленьких фортепіанних п'єс ор. 19, монодраму „Очікування", драму з музикою „Щаслива рука"), С. Павлишин концентрує увагу на вершинному здобутку — монодрамі „Місячний П'єро" ор. 21, з якої починається індивідуалізація окремих елементів музичної мови, „економія засобів" стає першим передвісником пуантилізму. „Не тільки новаторство, але й висока художня вартісність цього твору визначається тим, що: 1) при кожному новому прослуховуванні воно усе більш захоплює і вражає; 2) здобуті у ньому нові творчі прийоми, передусім фактурні, видаються буквально невичерпними",— доводить автор (С. 244).

У цьому розділі особлива увага приділяється теоретичним розробкам А. Шенберґа у ділянці гармонії, його обґрунтуванню шляху розвитку гармонії до атональности. Базуючи своє вчення про гармонію на хоралах Й.-С. Баха, прикладах з творів В. А. Моцарта, Л. Бетовена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Й. Брамса та інших композиторів домодерної пори, А. Шенберґ глибоко переймається ідеєю „обгрунтування походження усіх новацій з усього попереднього розвитку музики",— пише С. Павлишин (С. 177).

Предметом аналізу у четвертому розділі монографії стає „Додекафонний період творчості (1923—1951)" — найтриваліший і позначений напруженим драматизмом життєвих колізій. У цей трагічний час європейської історії культурологічну парадигму вивершують ідеї шпенґлерівського „занепаду Європи", „релятивізму часу" М. Пруста, „потік свідомости" Дж. Джойса. Водночас народжуються нові філософсько-естетичні течії екзистенціалізму та сюрреалізму. У 1923 р. А. Шенберґ реалізує ідею 12-тонової серійної техніки, або додекафонії, яку він впроваджує передовсім для встановлення порядку і подолання розпливчастости тематизму пізньоромантичної й атональної музики і розробляє на новому рівні техніку мотивного розвитку.

Спочатку загальна характеристика, а далі — детальний аналіз творів додекафонного періоду належать до справді віртуозних здобутків аналітичного музи-

кознавства. Характеризуючи оперу „Мойсей та Аарон", С. Павлишин дає приклад блискучого володіння методом цілісного аналізу.

Важливо, що автору вдається поєднати найскладніші рівні наукової рефлексії з ясністю, виразністю, подекуди з легкістю їх стилістичного вербального втілення. Певною мірою цьому сприяють і блискучі афористичні вислови А. Шенберґа, якими майстерно інкрустується інтелектуальне плетиво монографії. Ось лише деякі: „Якщо це мистецтво, то воно не для усіх, а якщо ж воно для всіх, то це не є мистецтвом"; „Генії вчаться тільки у самих себе, таланти ж головно у інших"; „Коли американська музика досягне європейського рівня? Приблизно через 300 років..."; „Життя починається після шістдесяти" і т. ін.

У завершальному розділі монографії автор дає характеристику рис стилю і оцінку творчости Арнольда Шенберґа, артикулюючи важливе теоретичне питання співвідношення тональности і додекафонії: „Не забуваймо, що Шенберг був чесним і високоталановитим митцем. На шляху безперервного розвитку тональної системи він прагнув до впорядкування хаосу — атональності — і досяг цього. Його метою було не руйнувати, а будувати. Винахід Шенбергом додекафонії слід вважати знаменним досягненням — відкриттям одного із можливих шляхів розвитку музичної мови" (С. 455),— резюмує автор.

Попри безперечну високу наукову якість розглянутої праці, дозволимо собі висловити кілька зауважень. Перше з них стосується бібліографічного списку, який містить лише 69 позицій і не включає сучасних праць стосовно творчости А. Шенберґа. Крім того, певні застереження викликає деяка мозаїчність викладу матеріалу, брак блокування його у проблемні вузли (особливо це дається взнаки у першому розділі монографії, у якому йдеться про світогляд, творчу естетику і риси індивідуальности митця). Утім, ці окремі моменти аж ніяк не знижують загальної вартісности книжки.

Монографія „Арнольд Шенберг" є надзвичайно цінним внеском в історичне музикознавство. Читач дістає можливість уперше відтворити цілісний портрет Шенберґа-композитора, пізнати нове про маловідомі твори, доповнити уявлення про ті з них, які вже стали добре знаними сучасному слухачеві. Нова книжка Стефанії Павлишин, як, властиво, і творчість А. Шенберґа, адресується музично освіченій еліті.

Ірина СТРОЙ

Цалай-Якименко Олександра. Київська школа музики XVII століття.— Київ; Львів; Полтава, 2002.— 490 с.

Монографія О. Цалай-Якименко „Київська школа музики XVII століття" є особливим, по-своєму унікальним, явищем з огляду на кілька обставин — довготривалість дослідницького процесу, багатоаспектність розгляду предмета дослідження, особливу глибинність результатів, що часто є справжніми науковими відкриттями.

Дослідження — результат майже сорокалітньої роботи: дослідницької, педагогічної, виконавської, зовнішніми проявами якої стали численні публікації з проблем давньої української музики; захищені авторськими свідоцтвами системи та

кознавства. Характеризуючи оперу „Мойсей та Аарон", С. Павлишин дає приклад блискучого володіння методом цілісного аналізу.

Важливо, що автору вдається поєднати найскладніші рівні наукової рефлексії з ясністю, виразністю, подекуди з легкістю їх стилістичного вербального втілення. Певною мірою цьому сприяють і блискучі афористичні вислови А. Шенберґа, якими майстерно інкрустується інтелектуальне плетиво монографії. Ось лише деякі: „Якщо це мистецтво, то воно не для усіх, а якщо ж воно для всіх, то це не є мистецтвом"; „Генії вчаться тільки у самих себе, таланти ж головно у інших"; „Коли американська музика досягне європейського рівня? Приблизно через 300 років..."; „Життя починається після шістдесяти" і т. ін.

У завершальному розділі монографії автор дає характеристику рис стилю і оцінку творчости Арнольда Шенберґа, артикулюючи важливе теоретичне питання співвідношення тональности і додекафонії: „Не забуваймо, що Шенберг був чесним і високоталановитим митцем. На шляху безперервного розвитку тональної системи він прагнув до впорядкування хаосу — атональності — і досяг цього. Його метою було не руйнувати, а будувати. Винахід Шенбергом додекафонії слід вважати знаменним досягненням — відкриттям одного із можливих шляхів розвитку музичної мови" (С. 455),— резюмує автор.

Попри безперечну високу наукову якість розглянутої праці, дозволимо собі висловити кілька зауважень. Перше з них стосується бібліографічного списку, який містить лише 69 позицій і не включає сучасних праць стосовно творчости А. Шенберґа. Крім того, певні застереження викликає деяка мозаїчність викладу матеріалу, брак блокування його у проблемні вузли (особливо це дається взнаки у першому розділі монографії, у якому йдеться про світогляд, творчу естетику і риси індивідуальности митця). Утім, ці окремі моменти аж ніяк не знижують загальної вартісности книжки.

Монографія „Арнольд Шенберг" є надзвичайно цінним внеском в історичне музикознавство. Читач дістає можливість уперше відтворити цілісний портрет Шенберґа-композитора, пізнати нове про маловідомі твори, доповнити уявлення про ті з них, які вже стали добре знаними сучасному слухачеві. Нова книжка Стефанії Павлишин, як, властиво, і творчість А. Шенберґа, адресується музично освіченій еліті.

Ірина СТРОЙ

Цалай-Якименко Олександра. Київська школа музики XVII століття.— Київ; Львів; Полтава, 2002.— 490 с.

Монографія О. Цалай-Якименко „Київська школа музики XVII століття" є особливим, по-своєму унікальним, явищем з огляду на кілька обставин — довготривалість дослідницького процесу, багатоаспектність розгляду предмета дослідження, особливу глибинність результатів, що часто є справжніми науковими відкриттями.

Дослідження — результат майже сорокалітньої роботи: дослідницької, педагогічної, виконавської, зовнішніми проявами якої стали численні публікації з проблем давньої української музики; захищені авторськими свідоцтвами системи та

пристрої для навчання музики у школі; робота з дитячими хорами та ансамблями, яка засвідчила плідність відкритих дослідницею давніх українських методик музичного виховання. Вершинними віхами на цьому шляху є публікації „Граматики музикальної“ М. Дилецького (1970), антології „Духовні співи давньої України“ (2000), монографії „Київська школа музики XVII століття“ (2002). Кожна з цих праць стала подією у науковому житті, а разом вони становлять цілість, об'єднану центральною ідеєю органічної тяглости розвитку національної культури впродовж останнього тисячоліття.

Не упускаючи згадуваної взаємодоповнюваности названих праць, слід відзначити синтетичний, узагальнюючий характер останньої монографії, у якій у сконцентрованому вигляді подано основні ідеї дослідницького шляху О. Цалай-Якименко. У монографії поєднано кілька підходів в осмисленні феномену давньої української музики. Послуговуючись словами Л. Акопяна, слід відзначити співдію структурного (гештального), поетичного (функціонально-контекстуального) та метафізичного (архетипального) аналізів, що відповідає триєдинній природі музичних явищ, які належать водночас до „царини обчислюваних архітектонічних пропорцій, царини спонтанних особистісних імпульсів та царини глибоких і невиразних загальнолюдських змістів“[1].

Така триплощинність розгляду досліджуваних явищ в аспектах есенціалізму, номіналізму, персоналізму зумовила структуру роботи, у трьох частинах якої („Київське пініє“, „Київська нота“, „Київська граматика“) розглядаються складові феномену київської школи музики XVII ст.

Пафос першої частини роботи (розділи 1—5) зосереджено навколо розкриття „таємниці“ музичної мови давнього ірмологійного співу. Згадуючи слушні слова О. Кошиця про „незрозумілість“ мови Ірмолоїв сучасному слухачеві (додамо — і виконавцеві, і композиторові), дослідниця пояснює це специфічною природою виразности монодії, заснованої не на суто музичних засобах — тут „діють закони синкретизму давньої хореї — триєдиного мистецтва слова—руху—мелосу“ (С. 57).

Характеризуючи ладово-інтонаційний аспект ірмолойних співів, дослідниця вказує на „вияви спеціалізованої функціональности“, що основана на терцових співвідношеннях устоїв та неустоїв і базується на т. зв. київській гамі (С. 59). Дуже точною є характеристика мелодичного розвитку „терцовими ланками з чергуванням висхідности та низхідности. Терцові ланки накладені дуже щільно [...] що створює враження інтенсивности руху і соковитости мелосу“ (С. 61). Дослідниця зазначає, що терцовість як основа ладової організації призводить до „визвучування терцово-квінтових комплексів“ (С. 62), а це у свою чергу свідчить про високий ступінь готовности до акцентації багатоголосся акордового і поліфонічно-імітаційного типів. Вагомим видається висновок О. Цалай-Якименко про те, що скромними ладовими засобами, прийомами розвитку у нашій монодії нерідко створюються справжні мистецькі шедеври, формуються типові мелодичні звороти, „які живуть донині як постійний пласт в інтонаційному слівнику вітчизняної музичної культури — і народної, і професіональної“ (С. 61).

Все ж головну увагу дослідниця зосереджує на метроритмічній організації монодичного напіву, гіпотетично припускаючи, що саме „метроритмічний аспект визначальний для специфікації стилю монодії“ (С. 57). На шляху доведення цієї гіпотези О. Цалай-Якименко робить справжні відкриття: виявляється, українські напіви ренесансно-барокового Ірмолою є досконалими зразками музично-словес-

---

[1] Акопян Л. Структурное слышание: угасающее направление музыкальной науки // Искусство XX века: уходящая эпоха.— Новый Новгород, 1997.— Т. 2.— С. 151.

ного віршування з модальною метрикою часомірного типу. Розкривається технологія ірмолойного віршування (зміна кратности долей, їх перегрупування у стопах-метрах, варіантність фактур), вказано на всеприсутність постійної гри пропорціями долей як специфічну, характерну рису ірмолойного жанру. Універсальна система перемінности часових пропорцій на всіх рівнях музично-словесного віршування має у своїй основі обмежену кількість ритмофункціональних елементів, у перегрупуванні яких (висхідної і низхідної фаз руху) виникає спектр типових ритмофункціональних „модусів". Їх усеприсутність простежується дослідницею не лише в усьому зрізі ірмолойних напівів, але й через силабічне віршування кінця XVI ст.— аж до творчости Т. Шевченка.

Власне конечність точної фіксації метроритмічного аспекту напіву, що особливо збагатився завдяки новогрецьким впливам і спричинив, на думку дослідниці, перехід у XVI ст. від кулизм'яної нотації до п'ятилінійної часомірної (мензуральної), яка дала змогу зафіксувати всі тонкощі часомірної організації нового ренесансного музичного мистецтва. О. Цалай-Якименко дає точні зразки порівняльного аналізу грецької, болгарської, української монодичної традицій (на прикладах кондака „Взбранной воєводі", задостойника „О Тебі радується"), простежує шляхи інонаціональних проникнень, осередки їх „українізації", своєрідну спеціалізацію окремих співочих шкіл (Острога, Києво-Печерської лаври, Манявського скиту та ін.). Зроблено висновок про різну природу новогрецької та русько-української монодичної традиції, коли в основі останньої лежить глибинна вокально-дихальна природа, виразна мелоінтонаційність на противагу переважаючим руху—слову—мелосу греко-візантійської монодії як двох типологічно і стилістично різних пластів культури людства.

Активізація „латинських" впливів на національну культуру мала одним з численних наслідків дуже швидке опанування нового типу нотації, чому присвячено другу частину праці „Київська нота". О. Цалай-Якименко справедливо зазначає, що т. зв. русько-київська нотація стала результатом поєднання елементів вітчизняної кулизм'яної та латинських хоральної і мензуральної нотацій (С. 199). Разом з тим мали місце внутрішні, іманентно-музичні передумови. (Тут пригадуються думки П. Козицького про оригінальність „київської ноти", максимально активний і творчий характер можливих західних запозичень.) А цікаве явище довготривалого співіснування релятивної, відносно-релятивної і абсолютної нотації є, на думку дослідниці, підтвердженням прискореного вивчення українськими музикантами здобутків західної школи.

Характеризуючи перші музично-теоретичні трактати („Яко же обично", „О пінії Божественном", „Наука всея мусикії" та ін.), дослідниця справедливо вказує на їх зв'язок із західними підручниками (С. Фельштинського, Й. Шпанґенберґа) та ширше — на існування „давніх контактів українських музикантів із західноєвропейською теорією і практикою" (С. 291). Разом з тим музиканти, вчені, письменники займали активну творчу позицію у цих складних процесах формування ідеї слов'яно-греко-латинського синтезу. Так, зокрема, детально розробляючи теорію темперованого строю, М. Дилецький, власне кажучи, за 50 років передбачив її художнє втілення у „ДТК" Й.-С. Баха, що дало змогу О. Цалай-Якименко назвати його одним із „піонерів музичної культури свого часу" (С. 244). Ще однією новацією, що виділяла, на думку дослідниці, українських дидактів із сучасної їм європейської музичної педагогіки, композиторської творчости є „відверта настанова діячів музичної культури України на реальну взаємодію професіонального і народного [...], мирських пісень" (С. 294) — у Є. Славинецького, авторство якого сто-

совно трактату „О пінії Божественном“ переконливо доводить авторка. Цю ж лінію розвиває і М. Дилецький у „Граматиці музикальній“, у якій серед численних прикладів знаходимо „хлопську танечну пісню“ (С. 337). Відверто демократична настанова авторів збережених музично-педагогічних трактатів*, коли найскладніші закони сучасної їм композиторської техніки (як-от імітаційної поліфонії), явища музичного філогенезу (усвідомлення рівномірної температації) викладалися „простою, загальновживаною мовою“, підкріплювалися прикладами з фольклору, „виконували високу місію — поширення музичних знань і вмінь серед широких верств усіх станів“ (С. 372). Наслідком цього стало не тільки колосальне піднесення музичної педагогіки, що „не мало аналогів ані в подальші віки, ані в нашому сьогоденні“ (С. 312), але й з'явився унікальний феномен музичної освічености всього українського суспільства XVII ст., який став підставою для вибуху як народної творчости („золота доба“ козацької пісні, паралітургійна творчість), так і професіональної музики — виникнення загальнонаціонального феномену київської школи музики XVII ст. у єдності композиторської, виконавської та педагогічної складових. Однак дослідниця не спиняється лише на констатації. О. Цалай-Якименко вважає, що у XVII ст. була витворена прогностична модель музичної культури України як культури світсько-духовного типу (твореної ученим-монахом Є. Славинецьким і „вільним, художником“ М. Дилецьким), своєрідної творчої лабораторії „переСотворення“ культури за найвищими естетичними і духовними параметрами (чи не стали ідеї М. Бердяєва про мистецтво „нового середньовіччя“ розвитком нашої давньої мистецької традиції в умовах кризи XX ст.?). Важко не погодитися з О. Цалай-Якименко, що такий тип культури (у поєднанні скарбів фольклору і традицій храмового співу) став „чи не найвагомішим внеском України у скарбницю загальнолюдської культури [...] Одним із факторів гуманізації технократичної цивілізації сьогодення“ (С. 427).

Наостанок кілька побіжних зауважень, що виникли під час ознайомлення з працею і мають радше уточнювальний характер:

1. Погоджуючись з дослідницею, що проблема міжнаціональних музичних зв'язків — одна із центральних у культурології, вважаємо за необхідне зазначити, що ця проблема має довготривалу історію в українському музикознавстві (а не лише в останні десятиліття). Починаючи з праць С. Людкевича (з його категорією культурного ендосмосу) аж до останніх праць І. Ляшенка, процес глобального культурного взаємообміну постійно розглядається як середовище виникнення національного. Переконані, що пафос дослідження, притаманний О. Цалай-Якименко, сформувався під впливом згаданих „метрів українського музикознавства“ — її Вчителів.

2. Не можемо, на жаль, беззастережно погодитися з твердженням про органічну взаємозумовленість державо- й культуротворення як підстави для оптимістичних сподівань на аналогічні позитивні результати сьогодення. Попри те, що найвагоміші мистецькі вершини українці осягнули в умовах бездержавности (та ж монодія чи класичний хоровий концерт, про що пише дослідниця), сьогоднішні сумні реалії державного життя свідчать, очевидно, про брак прямих кореляцій між державо- і культуротворчістю.

3. Слід, очевидно, остаточно встановити граматично правильне написання прізвища автора „Граматики музикальної“ „Ділецький“ (як у монографії) чи „Ди-

* Серед них послідовники Є. Славинецького, М. Дилецького: М. Березовський, Г. Головня, С. Бишковський та ін.

лецький“ (як у виданні 1970 р.), адже у польському і російському написанні фігурує „і“, що природно транслітерується через „и“ (приміром, „Mikołay“ — „Микола“).

Зрозуміло, що наведені зауваження мають принагідний характер і не торкаються суті результатів дослідження, які, на нашу думку, особливо глибокі, концептуальні та переконливі.

Олександр КОЗАРЕНКО

* * *

Рецензируемая монография А. Цалай-Якименко „Киевская школа музыки XVII столетия“ принадлежит к типу работ, завершающих определенный этап развития избранной отрасли науки. Данная работа составляет такой синтез теоретического осмысления и концепционного обновления избранной автором темы, который позволяет говорить о достижении нового уровня всей отечественной музыкальной медиевистики в целом*. Автором на основании глубокого постижения как известного, так и впервые вводимого музыкального и исторического материала, формулируется теория, в которой многоаспектно представлены особенности стилей, особенности прочтения нотаций, характерные (и впервые обоснованные), особенности музыкальной теории, раскрыты связи музыкальной теории и музыкальной педагогики XVII ст., выявлены не известные ранее имена авторов музыкально-теоретических трактатов, а на „территории“ уже, казалось бы, известного выявлены и определены такие новые данные, которые позволяют говорить об открытии, например, таком, как соединение фигуры Николая Дилецкого с петербургским периодом истории России.

В 1-й главе книги создан аппарат исследования монодических стилей XVII века (так называемых „киевского“, „греческого“, „болгарского“ роспевов), причем даются такие „простые“ рецепты, например, в исследовании ритма монодии, определены такие „элементарные“ синтагмы мелоса — основные модели ритм-мотивов, что эта простота и элементарность оказывается ключом к раскрытию как угодно сложных мелодических организмов. Эта научная система А. Цалай-Якименко стала нам известной по ее сообщению на одном из научных симпозиумов и нашла подтверждение и применение в исследованиях автора рецензии и работах коллег. Особо отметим, что этот аналитический метод распространен в книге и на исследования в области народно-песенного мелоса: ряд ритмических формул из сакральной монодии обозначен как формулы тех или иных народных песен. Уже одно это показывает актуальность и жизненность результатов исследования.

Хочется подчеркнуть богатство и аутентичность рассматриваемому материалу идей и выводов исследования, практическую их ценность для широкого поля изучения многих явлений мелоса. Так, когда речь идет о „метрической полифонии“ в монодии, о „метрической переменности“ (когда единица метра „доля-целая переходит в долю-половинную“), то мы понимаем это как очень тонкие и точные

---

* Когда я составляла эту фразу вначале, в черновике, у меня было — „всемирную медиевистику“. Но мне казалось, что чужой человек, посторонний, может улыбнуться или посмеяться над этой фразой „вот, мол, тут же сразу такие великие критерии!“, но я жалею, что убрала именно всемирный контекст и думаю, что нисколько не погрешу, если в эту рецензию можно будет вернуть именно это положение.

характеристики древней монодии, приложимые и к тем стилям, которые известны. „Метрическая полифония“ проявляется, например, в распевах московского дидаскала XVII в. Фаддея Суботина (опубликованного в расшифровке М. Бражникова); метрическое переключение меры из половинной в целую наблюдается, например, в стихире на Рождество Богородицы распева Федора Крестьянина. Так что наблюдения и выводы в исследовании — это не дым теоретизирования, а важнейшие опорные вехи современных исследований, музыкального исполнительства, педагогики.

Таким образом, необходимо сделать заключение о самостоятельности и оригинальности концепции, представленной в работе, и большой личный вклад автора в разработку научной проблемы: ведь в фундаменте работы лежат многолетние архивные изыскания, рукописные, впервые вводимые в науку материалы, добытые из архивных источников и проработанные с высокими критериями научной достоверности.

Рецензируемая работа написана знатоком, посвятившим много лет поискам ключей к расшифровке линейных нотаций киевского письма, которые, несмотря на кажущуюся доступность и читаемость, все же содержат ряд загадок, не позволяющих надеяться на легкую добычу исследователям, музыкантам, исполнителям этой музыки. Во 2-й части работы, посвященной „Киевской ноте“, даются „ключи“ для прочтения древних напевов, и это касается как собственно ключей на нотном стане, так и добавочных знаков, например, релятивных бемолей, значение которых раскрыто автором исследования. В работе обнаруживается и прослеживается типология и периодизация видов нотации, чему до сих пор не уделялось соответствующей важности этой темы внимания. И, наконец, на фоне исследования о монодических стилях и нотациях выпукло представлено значение музыкально-теоретических трудов киевской школы Николая Дилецкого, Епифания Славинецкого, а также Михаила Березовского, Гаврилы Головни, Стефана Бишковского, Георгия Барановича.

Дав согласие на рецензирование работы А. Цалай-Якименко и на тот момент еще не ознакомившись в полном объеме с ее большим трудом, мы знали, что в нем, по-видимому, будет рассматриваться вопрос об атрибуции рукописи „Грамматики музыкальной“ Н. Дилецкого, датируемой 1723 годом. Припоминается полемика, которая прошла на страницах нашей печати и которую вели с молодым ученым такие корифеи нашего музыковедения, как Юрий Келдыш и Владимир Протопопов. Наше особое внимание вызвали разделы, посвященные этой рукописи. Вопрос об этой рукописи является очень важным и в какой-то мере „краеугольным“: если атрибуция рукописи, представленная в работе, верна, то работа зиждется „на твердом камени“, если же нет — то многое в работе может быть подвергнуто сомнению. Поэтому нам пришлось еще раз обратиться к изданию рукописи 1970 года, совершенном А. Цалай-Якименко (благо, экземпляр ее хранится среди книг, доставшихся мне после кончины моего учителя М. Бражникова), и заново перечесть текст рукописи, изданный факсимиле, текст расшифровки рукописи и текст рецензируемого исследования.

В атрибуции автора ударным представляется массив аналогий с подписями, заканчивающимися знаками manu propria (т. е. рука собственная) и соотнесение подписи „Зычлывый приятель и слуга Миколай Дилецкий“ с традицией проставления этого знака. Но у нас возник один вопрос, который, видимо, необходимо обдумать вместе. Поэтому начнем с начала, „от печки“, в связи с чем необходимо коснуться общих критериев публикации текста памятника и высказать некоторые замечания.

Так, в издании 1970 года не все маргинальные пометы более поздних почерков расшифрованы и отмечены автором публикации, например, записи на л. 62 (1783 и 1859 гг.), на л. 64 (1872 г.). Они имеют значение для более широкого охвата истории рукописи.

Если бы книга сейчас была переиздана, то желательно было бы более точное — буква в букву — воспроизведение текста памятника в расшифровке. В издании 1970 г. и в цитировании в книге 2002 г. текст приобрел вид полуперевода, т. е. более украинский вид, чем в подлиннике — за счет замены некоторых, кажущихся идентичными, букв. Например, из алфавита, обозначаемого в компьютере как „Ижица", буква ѣ заменена на букву **і**, произведены также и другие, еще „менее" существенные замены (например, **омега** на **о**), опущена буква **ъ**, иногда добавлена буква **ь**, а в результате получается чуть-чуть иной текст, приближенный к современному звучанию украинского языка. Мы понимаем, что оба текста напечатаны в украинских изданиях, но для русского или иностранного читателя скрупулезная точность в буквах необходима для более точного понимания литературного текста „Грамматики музыкальной" Н. Дилецкого и, следовательно, более тонкой его научной проработки. Заметим, что и в русской медиевистике все еще не выработаны строгие правила издания текста и даже в изданиях Пушкинского дома далеко не всегда соблюдается орфография подлинника, также опускаются иногда или заменяются буквы „устаревшего" алфавита. И все же, когда текст публикации идентичен подлиннику, это красиво.

И вот мы подходим к вопросу, который нужно решить вместе. Речь идет не только о фонетике и морфологии рукописи, но и о палеографических ее нюансах, в которых запечатлен процесс сотворения рукописи и сотворения произведения, запечатленного в этой рукописи. Речь идет о психологии писца, о последовательности его работы и, таким образом, о ходе его мысли, о работе сознания параллельно работе пишущей руки, и в результате — об авторстве рукописи и о ее писце.

Если применить подлинную орфографию памятника при исследовании титульного листа, содержащего значительную информацию об авторе, внимательно всмотреться в написание букв, строк, размещение текста на листе, при этом обратить внимание на стиховые фрагменты текста, то уже на титульном листе можно выявить дополнительные краски, дополнительную информацию.

В раме титульного листа имеется текст, как бы не имеющий отношения к заголовку, однако связанный с ним органично грамматически и по содержанию. Представим его полностью (подчеркнутые буквы восстановлены из текста Памятника, подстрочные — добавлены при публикации — С. 316):

IHS
О имени Іис(усо)вѣ всѧко колѣно поклонит$_{ь}$сѧ н(ебе)сныхъ (*царе*)
Такъ ѧко грамматика музыкал$_{ь}$на, надто свѣтлѡ прикладами ѡбъѧсненна в Вилнѣ н(ы)нѣ пакы свѣту подано чрезъ труды, Николаѧ Дилец$_{ь}$кагѡ, В Смолен*ску*. ѿ воплощеніѧ Б(о)га Слова (1677): автором тым же н.(ы)нѣже

Написасѧ в царствующем градѣ
Санктъ Питеръ бурхе, лѣта
От Хр(и)ста, (1723) октоврія
днѧ 12.
На автора
Трудилсѧ Дилецькіи Б(о)гъ тебѣ за тое заплати
Б(о)гъ тебе за тое введеть в н(е)бо зъ агглы лыковати.

При этом по палеографическим признакам можно выделить три особенности записи и почерка, выдающие действие мысли писца во время оформления титула, записи заголовка рукописи-книги: 1) „автором тым же" — дописано не подряд, а приписано сбоку к симметричной по центру надписи; 2) „н(ы)нѣ же" — дописано сверху после того, как была написана дата (1723 г.) тремя строками ниже; 3) „На автора" — добавлено после того, как две ниже следующие строки были написаны. Четвертая особенность — последующее исправление буквы: второе „тебе" исправлено из „тобі" (последнее **е** выписано киноварью, крупно, т. е. в момент, когда проставлялись киноварные буквы).

Таким образом, титул был написан не единовременно, не подряд, а с последующими дополнениями, возникавшими по мере написания текста, но в тот же момент, измеряющийся временем, пока чернила еще не высохли.

Итак, сначала был написан текст:

IHS

О имени Іис(усо)вѣ всѧко колѣно поклонитсѧ н(ебе)сныхъ (царе)

Такъ
ѧко грамматика музыкална,
надто свѣтлѡ прикладами ѡбъѧсненна в Вилнѣ
н(ы)нѣ пакы свѣту подано чрезъ труды,
Николаѧ Дилецкагѡ,
В Смоленску.
Ѿ воплощеніѧ Б(о)га Слова
(1677):
Написасѧ в царствующем градѣ
Санктъ Питеръ бурхе, лѣта
От Хр(и)ста, (1723) октовріѧ
днѧ 12.
Трудилсѧ Дилецкіи Б(о)гъ Тебѣ за тое заплати
Б(о)гъ тебі за тое введеть в н(е)бо зъ агглы лыковати.

Переведем этот текст на русский язык:

О имени Іисусовом всякая часть небесных чинов поклонится царю небес,
так же и (эта) грамматика музыкальная,
когда-то ясно изъясненная с примерами в Вильне,
ныне снова свету предстает по труду Николая Дилецкого,
(сотворенному) в Смоленске от рождества Христова в 1677 году,
написана в царствующем граде Санкт-Петербурге
лета от рождества Христова в 1723 году, 12 октября.
Трудился Дилецкий.

Бог тебе за то заплатит,
Бог тебя за то введет на небо со ангелами ликовати.

После того, как титульный лист был оформлен, его исполнитель задумался. И внес уточнения о времени над строкой „Написасѧ в царствующем градѣ": „ныне" (характер начертания букв наиболее схож с написанием даты „АѰКА"), и настоятельно — дважды — внес уточнения об авторе: „автором тым же", „На автора". Как видим, уточнения касаются именно авторства и времени написания титульного листа.

Последнее примечание („На автора") при переводе должно быть даже расширено как: „стих на автора", т. е. стих об авторе, поскольку нижеследующий стих имеет форму двустрочного согласного стиха со строками неравного строения с глагольными рифмами в концах строк, причем слова „Трудилсѧ Дилецкіи" в стих не входят. Напротив, сам стих является откликом на труд Н. Дилецкого и молитвой о его блаженном успении и помещении на небо среди ангелов, воспевающих Бога.

Вопрос: кто мог сочинить этот стих? Сам ли Н. Дилецкий, прося милости у Бога в приближающейся кончине, или кто-то другой, стихом этим давая посмертную высокую оценку его труда — ведь за него Бог возьмет автора в сонм ангелов своих, и тот будет вечно с ангелами петь хвалу Божию. Так замыкается смысловой круг титульного листа, вот она — арка:

„О имени Іис(усо)вѣ всѧко колѣно поклонитсѧ н(ебе)сныхъ (*царе*)"

—

{Грамматика Музикална — Труды Николая Дилецкого...}
Б(о)гъ Тебѣ за тое заплати,
Б(о)гъ тебе за тое введеть в н(е)бо зъ агглы лыковати.

Так о ком же — о себе или о другом сей стих, в котором есть обращение к Дилецкому: „тебе". И кто автор стиха — Дилецкий? Некто другой? Вот об этом хотелось бы вновь подумать в свете высказанных обстоятельств.

На титульном же листе внизу скорописью, сходной со скорописью последних листов рукописи, добавлен еще один стих, причем это кантовый стих с парными рифмами, с равноритмическими строками, разделенными знаком ;. Это стих поэта кантовой культуры, слышащего музыкальную строфику текста:

Любезнѣйшїй мой читател(ъ); будь о Б(о)з]ѣ подражател(ъ);
Сїе труди в любов прїйми; и полезно всемъ внемли.
А что иное и нейсправно, не дивисꙗ, что ꙗвно;
Обрꙗщеши погрѣщенїꙗ, о семъ прошу прощенїѧ,
Самъ да исправиши любезно, даби было всѣмъ полезно.

Здесь перед нами типичная запись на окончание рукописи: „простите меня, грешного, и пойте, исправливая, а не кляня". Таких записей очень много в древней музыкальной письменности.

По стиху это будет так:

Любезнѣйшїй мой читател(ъ);
будь о В(о)з]ѣ подражател(ъ);
Сїе труди в любов прїйми;
и полезно всемъ внемли.

А что иное и нейсправно,
не дивисѧ, что ѧвно;
Обрѧщеши погрѣщенїѧ,
о семъ прошу прощенїѧ,
Самъ да исправиши любезно,
даби было всѣмъ полезно.

На л. 70 есть послесловие, где писец просит молиться за Дилецкого как „за живого еще“, ссылаясь как раз на краткую запись о том же на титульном листе — „спочатку грамматики моей“. Круги замыкаются.

Таким образом, атрибуция автора подтверждается еще и вставками слов на титуле, обнаруживающимися при палеографическом и структурном анализе текста.

Таким образом, решен вопрос в пользу самой высокой оценки труда А. Цалай-Якименко. Думается, что за те неточности музыкального текста, которые были отмечены таким высоким профессионализмом, ученым с мировым именем В. Протопоповым, именно Николай Дилецкий, а не кто-то другой попросил прощения у любезнейшего читателя.

Многолетняя доработка концепции, в которой были учтены замечания наших корифеев научной мысли, позволила автору скрупулезно ее обосновать и расширить. Новизна и значение работы состоят в том, что в ней происходит синтез всего профессионального опыта музыканта, исследователя, педагога. Этот подход в труде А. Цалай-Якименко дает возможность выйти на новый уровень знания о музыкальной культуре России и Украины XVII века.

Итогом разработки методов анализа явился большой музыкальный материал, впервые вводимый в науку и музыкальную практику. Широта источниковой и теоретической базы по-новому освещает и те положения, которые, на первый взгляд, уже были освещены предшествующими исследователями.

Высказанные замечания и дополнения могут только укрепить суждение о высоком качестве, большом новаторском значении представленной работы А. Цалай-Якименко. Работа выполнена на большом материале источников, по-новому прочтенных и осмысленных. Выводы ее представляются аргументированными, она строга по стилю, принципиально монографична.

Результаты работы будут использованы в певческой клиросной и концертной практике, в работе теоретиков, получивших тонкий инструментарий исследования мелодики древнерусских монодийных певческих памятников, в работе историков музыки.

Квалифицируя научные работы и анализируемое издание А. Цалай-Якименко „Киевская школа музыки XVII столетия“, мы имеем возможность заключить, что исследование автора посвящено актуальной теме; содержит значительный объем новой информации — как в плане репрезентативности самих источников, впервые вводимых в науку, так и в плане достоверности и новизны научных положений и выводов в теоретической разработке проблем. Публикации А. Цалай-Якименко являются вкладом в современную науку о киевских певческих традициях XVII в. и в теорию анализа монодических песнопений. Они будут широко востребованы и уже вошли в информационную базу науки и музыкального образования при подготовке специалистов.

Наталия СЕРЕГИНА

* * *

З науковою працею та творчими здобутками О. Цалай-Якименко пов'язане формування археографічного напряму львівської школи музично-медієвістичних студій. Зініційований нею в 1965—1970 рр. спеціалізований науковий опис ірмолойних фондів Національного музею у Львові (нагромаджених піклуванням Іларіона Свєнціцького) виявився вельми плідним починанням. Воно здобуло ретельних послідовників, продовжувачів, урешті, увінчалось системним археографічним опрацюванням українських Ірмолоїв XVI—XVIII ст. з усіх фондосховищ слов'янських країн (каталог Ю. Ясиновського, 1996 р.).

Представленому дослідженню „Київська школа музики XVII століття" передувало декілька праць дослідниці, особливо важливих для україністики: розвідки 1967—1970 рр., присвячені М. Ділецькому і його „Граматиці музикальній" (Автограф 1723 р.), а також „Повісті о пінії мусикійськом". Авторці випала надзвичайна місія обстоювати свої наукові відкриття та концепцію української першооснови „Граматики музикальної" попри категоричну обструкцію метрів російського музикознавства, які визнавали її лише за переклад з невідомого польського видання (так це зафіксовано й у „Музыкальной энциклопедии", т. 2, с. 243, стаття Ю. Келдиша). На той час це був чи не єдиний прецедент оборони національного пріоритету і непоступливости авторитетам у галузі медієвістики, внаслідок чого на шляху тоді молодого вченого виникли неабиякі ускладнення та спричинена ними прикра втрата дорогоцінного часу для подальших досліджень.

Монографія О. Цалай-Якименко „Київська школа музики XVII століття" належить до фундаментальних надбань сучасної медієвістики. За спробою „розкрити типологічні особливості в жанрі української монодії" криється величезна концепційна праця, унікальна і за методами аналізу художніх зразків, і за розглядом мистецько-культурної діяльности різних реґіональних осередків духовного життя України, і за рівнем узагальнення культурно-історичних, естетичних та стильових процесів.

Насамперед належить підкреслити новаційність концепції роботи, присвяченої XVII ст. в українській музиці. Ця концепція узагальнює і переосмислює величезний пласт напрацювань та ідей, спрямовує до осягнення специфіки саме українського музично-сакрального мислення, порівняно з аналогами в культурах різних народів. „Генеральна зміна художньої системи" (С. 13) висвітлена поетапно, з простежуванням наслідків різноманітних впливів та запозичень, адаптувань українською музикою новаційних для неї іноземних здобутків та ідей. Істотне віддалення від російськоцентричних концепцій із поверненням до адекватного розуміння феномену „руської" культури (до того часу надто розширених, а тому таких, що нівелюють саме українські первні) сфокусувало увагу на процесах раннього і зрілого періодів українського бароко. Завдяки сучасним можливостям для дослідження питомого українського церковного мистецтва без загрози клейма „націоналізм", з одного боку, і науковому досвідові О. Цалай-Якименко — з другого, у цій праці постала вражаюча за розмахом картина культурологічного та стильового розвою, цілісна система української барокової культури.

Виразно окреслено явище спадкоємности в українській сакральній творчості. Значно поглиблене розуміння досі обережно згадуваних набутків Острозької академії як культурного центру національного значення. Композиторські здобутки постають як наслідок дії системи освіти з унікальними навчальними технологіями (де, зокрема, „шкільне віршування мало форму **співаного віршування**") (тут і далі виділено нами.— *Лю Пархоменко*), де братські школи були „лабораторіями

освоєння технологій концертного хорового співу" (С. 32). На цих підставах гідно представлено самобутні риси острозько-волинської монодії та її значення для подальшого розвитку сакрального мистецтва у київських співах. Напрочуд цікавою є ідея авторки про ймовірність шукання „першопочатків нової форми побутування ірмологійних напівів — їх кантового аранжування на голоси" (С. 24), а на волинському ґрунті — й виявлення рис впливу козацької епічної пісенности. Це істотно збагачує сприйняття тогочасних стильових процесів.

Отже, і київська школа музики мислиться не тільки як реґіональне явище, але і як питомий напрям тогочасної музичної культури з визначеними етапами його розвитку. Термін „київське пініє" реконструйовано й обґрунтовано як **синтетичний**, що окреслює різні сторони церковно-співочого мистецтва України.

Арґументування причин впровадження і своєрідности синтезу візантійської східної та латино-західної стилістики в українській сакральній культурі підводить фундамент під уже створену надбудову: обґрунтування багатьма вченими своєрідности й закономірности українського партесного мистецтва пізнішого часу: „Якраз у києво-могилянський період створюються оптимальні умови для кристалізації слов'яно-греко-латинського синтезу культур доби бароко" (С. 37). Долаючи теорію винятково польсько-католицьких і протестантських впливів на українську богослужбову творчість та уявного розриву з православним візантійсько-грецьким мистецтвом (про полеміку довкола осмислення мусикійського пінія як сакрально прийнятого свідчить надзвичайно важливий наведений факт звернення до патріарха Кирила у 1614 р.), автор арґументує впровадження новочасних грецьких та балкано-слов'янських зразків як наслідок авторитетности, взірцевости православних служб у цих народів для України. Високе реноме цього виконавського стилю засвідчене наведеною цитатою з Гербінія — як „образу і духу первинної християнської церкви" (С. 43).

Визначення новаційної ролі новоболгарського та новогрецького церковно-сакралізованого походження показує співмірність нових стильових обрисів із витоками української християнської музичної традиції, особливо ж беручи до уваги — за думкою авторки,— що добір піснеспівів був зорієнтований на епічну героїку і стабілізацію староукраїнського стилю (С. 37). У цьому ракурсі цілком природним видається процес оновлення староруського репертуару, еволюціонування його стильових засад і норм шляхом як адаптації впливів, так і „редагування давньоруських співів" у напрямі посилення музично-віршового принципу.

Особливо істотним видається спостереження О. Цалай-Якименко про розмежування двох способів музичного „оформлення" богослужіння та різних норм правопису: ірмологійного, богослужбового та партесного, концертного. Хоча в обох випадках процес узагальнення латинських технологій осмислюється в синтезі з національними засадами, як і зафіксовано в „Науці всея мусикії" (С. 34).

Важливе значення у концепції монографії має пояснення механізму формотворення монодії з обґрунтуванням застосовуваних у дослідженні сучасних методологій (С. 55—56). Виведення законів монодії від синкретичної хореї зміцнює розуміння основних параметрів та найважливіших моментів зближення української фольклорної та ірмологійної культур (особливо у порівнянні з московською і новгородською традиціями — посилання на спостероеження С. Скребкова). Інший принциповий момент — відкриття специфічного способу кристалізації ірмологійних музично-словесних „віршових" форм у зазначений період (С. 58), що постає як глибока типологічна спорідненість з народнопісенним та книжним віршуванням.

Висвітлення сутности квантитативної метроритміки в аналогах із фольклором та партесною музикою, підведення до осмислення подібностей між ритмоме-

лодичними та ладовими типами організації монодійних співів належить до важливих аспектів концепції дослідження. Розроблена типологія метр-поз та на цій основі моделей музично-віршових рядків проектується дослідницею на типологічні засади формотворення. Дискусійними видаються хіба висновки за проаналізованими зразками: зокрема, що українській монодії притаманні форми „європейського типу" — період повторної будови, складний період і т. ін.

У другій частині монографії („Київська нота. Еволюція нотації і музичної системи") О. Цалай-Якименко детально простежує процес переходу від релятивної до абсолютної нотації і водночас показує відмінності тогочасного російського нотописьма (Розділ 9. Літерні поміти російських співацьких рукописів XVII століття — різновид київської релятивної нотації). Висновки цієї частини отримали міжнародне визнання і підтвердження авторитетних учених. Ідеться про механізм прочитання релятивної нотації, а отже, і нотних текстів, зафіксованих цією нотацією. Без перебільшення можна сказати, що саме завдяки цьому відкриттю здогади і гіпотези щодо давніших етапів музичної церковної культури набули форм чіткого знання. Своєрідність давніх українських піснеспівів (а відповідно, і мислення їх авторів) підтвердило живе виконання масиву нотних текстів. Важливо і те, що авторка ілюструє специфічні релятивні принципи численними схемами та моделями, ретельно пояснює самобутні прийоми та технічні засоби (мутація, зіставлення суміжних ключів тощо). Це дає можливість зрозуміти, як впроваджувались нові ладогармонічні засоби чи, точніше, як нове нотне письмо „вчилося" їх фіксувати. Надзвичайне враження своєю виразністю, навіть експресією створює зразок монодії „І виді мертва..." (С. 220, № 68). Численні записи його в Ірмолоях викликають шанобливий подив виконавською технікою співаків.

У попередніх розділах („Перехідна релятивно-абсолютна форма нотації", „Абсолютна нотація (за Миколою Ділецьким)") серед ретельного аналізу матеріалу трапляється кілька вельми цікавих припущень, які істотно впливають на уявлення і розуміння як історичного контексту, так і технічних моментів. Серед них, зокрема, лінеарне голосоведіння у строчному багатоголоссі (варто порівняти з узагальненням М. Успенського[1], у якому взагалі заперечується можливість їх одночасного виконання); або 14-звуковий арсенал у межах октави (С. 231) чи посилання М. Ділецького на клавіатуру клавішного інструмента задля усвідомлення енгармонічної тотожности дубль-бемолів та дубль-дієзів (С. 243).

Новації педагогіки М. Ділецького, розглянуті в європейському контексті (С. 244), істотно змінюють осмислення здобутків української музичної творчости та музикознавчої науки.

У третій частині монографії „Київська граматика" О. Цалай-Якименко розкриває велику культурологічну проблему — розвиток музичної педагогіки в Україні у XVII ст. Матеріал її охоплює найвизначніші пам'ятки, окреслює постаті музикантів-просвітителів, їх праці й основні принципи тогочасної системи музичного навчання. Трактати і посібники київської школи дослідниця аналізує в контексті західноєвропейських (т. зв. латинських) та російських праць з музичної дидактики і виявляє істотні особливості; суто практичну спрямованість українських посібників та щільний зв'язок з живою музично-співочою традицією. Превалювання цих аспектів засвідчує тенденцію сприяння масовій співочій культурі, яка вирізняла тогочасний побут України та захоплювала спостережливих мандрівників.

---

[1] Музыкальная энциклопедия: В 6 т.— Москва, 1981.— Т. 5.— С. 336—337.

Наслідком багатого джерелознавчого пошуку видається розкриття імени автора досі анонімно означуваного трактату „О пінії Божественном". Не викликають сумніву арґументи дослідниці, що ним є один із велетів київської учености Єпифаній Славинецький, який жив у Москві від 1649 р. до смерти у 1675 р. Високо оцінена його праця виказує греко-візантійську орієнтацію автора і характерну для київських просвітителів тенденцію залучення народного музичного матеріалу для з'ясування прийомів професійної музичної техніки.

Центральні розділи третьої частини книжки присвячені М. Ділецькому — педагогові-реформаторові європейського масштабу, що розвинув педагогічні традиції братських шкіл України, використав нові європейські технології і, сміливо апробуючи їх на національному ґрунті, розробив нові методи музичного виховання. Особливого значення набуває висновок автора про те, що києво-могилянська система освіти формувала тип митця, зорієнтованого на піднесення культурного рівня суспільства. Саме це стимулювало М. Ділецького до написання та перекладів своїх Граматик, тому він послуговувався у своїх викладах живою народною розмовною мовою. І це є свідченням потуги національного культуротворення в Україні XVII ст. та усвідомлення ним власної місії як репрезентанта творчих здобутків київської школи в містах, де йому довелося працювати. Для з'ясування історичної перспективи України як джерела кваліфікованих, обдарованих співаків промовистою є теза дослідниці, що сформульовані Ділецьким основи музичного виховання молоді на вокально-хоровій основі стали відправними для нашої педагогіки протягом понад ста років із часу написання „Граматики".

Спеціальний 12-тий розділ монографії присвячено Львівському рукописові „Граматики музикальної" М. Ділецького — Автографу 1723 р. Він напрочуд багатий на цінну фактологію і глибокий аналіз авторських манускриптів. Дослідниця переконливо мотивує іншу концепцію означення меж життєвого шляху М. Ділецького: народження — бл. 1650 р., смерть — після 1723 р., доводячи неправомірність версії, що досі сприймається як факт: відповідно, народження — 1630 р., смерть — 1680 р.[2]

Важливим здобутком дослідження є встановлення первинности україномовного тексту Львівського рукопису „Граматики", оприлюднення нових даних біографічного характеру, яких немає в інших рукописах. Справляє враження розвідка „Етапи роботи М. Ділецького над Граматикою". Скрупульозний порівняльний аналіз майже 20 манускриптів, відображений у восьми схемах, виказує винятково пильну аналітичну працю, завдяки котрій авторові вдалося простежити „Шляхи життя і творчости Великого киянина", встановити основні його етапи, завдяки якому його біографія набула реальних обрисів. Справжнє хвилювання викликає мотивація творення останнього українського Автографа Граматики в Санкт-Петербурзі (1723). Він призначений, очевидно, для української співочої діаспори. Здогад про можливу обізнаність Ділецького щодо трагічного слідства в Таємній канцелярії над представниками генеральної старшини України на чолі з наказним гетьманом Павлом Полуботком (замученим у грудні 1724 р.) має підставу — малюнок Петропавловської фортеці на звороті титульного аркуша Граматики.

Такі деталі виразно окреслюють історичну добу, за якої завершувалась місія старшого покоління метрів Києво-Могилянської академії.

Високої оцінки заслуговує і останній розділ монографії — „Послідовники Миколи Ділецького у XVIII столітті", у якому представлено аналітичний огляд педагогічних праць М. Березовського, Г. Головні, С. Бишковського. Він засвідчує

---

[2] Музыкальная энциклопедия.— Москва, 1974.— Т. 2.— С. 243.

активне використання традиційної методики музичного виховання молоді на вокально-хоровій основі аж до середини XVIII ст.

Монографія О. Цалай-Якименко — як дослідження глобального характеру — викликає багато міркувань та уточнюючих питань, які стосуються концепційних аспектів.

• З'ясовуючи традиції давньоукраїнської писемности, мабуть, доцільно було б скористатися дослідженням М. Брайчевського „Походження слов'янської писемності" (К., 1998);

• характеризуючи утворення інтелектуально-музичної та духовної української діаспори в Московщині (в тексті тут і далі вживається назва „Росія", якої в тогочасній Європі не існувало), авторка посилається на дисертацію М. Антоновича (С. 48). У той же час подібні відомості, подані на с. 49, взяті з праць П. Маценка та Б. Кудрика, не атрибутовано;

• у підсумковому абзаці вступу (С. 51) навряд чи коректно означено Ars nova як європейську музично-культурну епоху врівень з Ренесансом та Бароко;

• в останньому розділі книжки, названому „Деякі узагальнення", викликає сумнів мотивація тези: „Спалах культури в нашій молодій християнській державі..." (С. 422). Принагідно зауважимо, що обґрунтоване М. Брайчевським перше офіційне хрещення Київської Руси було у 860 р., то держава була не надто вже й молода. Але культурний процес навряд чи можна вважати спалахом, унаслідок „незвичайно динамічного діалогу із запозиченою болгаро-візантійською традицією", радше результатом усебічного полілогу з культурними здобутками європейських країн, у тому числі й Речі Посполитої.

Декілька запитань, що стосуються теоретичних розділів:

• Якою мірою при розробці моделей музично-віршових метр-поз ураховано досвід аналізу мелодично-інтонаційних закономірностей монодії? Чи не виникає суперечности у визначенні ритмочасових пропорцій метр-стоп за деякого ігнорування, так би мовити, „зайвих тривалостей" при зведенні текстів до віршових форм (приклад № 43, с. 159 *Трисвяте* грецького напіву; приклад № 47, с. 179 *Днесь благодать Святого Духа* болгарського напіву)?

• Бажано б детальніше уточнити критерії дослідниці щодо групування музично-віршових текстів монодії у віршові рядки та внутрішнього членування цих рядків (зокрема, у зразку „Покаянія отверзи ми двері...").

• Безумовно, фактор модальности (перемінности) часомірного типу є значним для текстів монодії окресленого (очевидно, і більш ранніх) періоду. Проте, наскільки універсальними є розроблені моделі метр-стоп?

Безперечно, висловлені зауваження аж ніяк не применшують високої оцінки представленого дослідження. Книжка О. Цалай-Якименко „Київська школа музики XVII століття" є першим фундаментальним монографічним дослідженням важливих мистецьких процесів, розробки теоретичних засад та педагогічних здобутків українських митців XVII ст. У монографії поставлено і значною мірою комплексно розв'язано складні джерелознавчі, музикознавчі, історико-стильові та культурологічні проблеми на високому концепційному рівні.

Лю ПАРХОМЕНКО

* * *

Тема праці О. Цалай-Якименко стосується напрочуд важливої проблематики — духовного життя України XVII ст. У наш час вона набуває все більшої значимости й актуальности. Адже вивчення досягнень минулого, особливо такої багатої на мистецькі здобутки епохи, як бароко, дає змогу ще раз переконатися в національній самобутності української культри, спадкоємності і тяглості її розвитку.

О. Цалай-Якименко займається дослідженням старовинної української музики протягом усієї своєї наукової діяльности, котра триває вже багато років. Її праці характеризуються, з одного боку, кропітким, детальним аналізом матеріалів, з другого — свіжістю і сміливістю думок та висновків, умінням іти невторованими шляхами. Саме наявність незвичних ідей, хай навіть гіпотетичних, але завжди логічно обґрунтованих, є, на наш погляд, однією з найцінніших властивостей наукового доробку дослідниці. Ця остання риса нерідко викликає різкий спротив і заперечення. Досить згадати хоч би бурхливу дискусію 1970-х рр., ініційовану московськими вченими з приводу видання підготовленої О. Цалай-Якименко „Граматики музикальної" М. Ділецького 1723 р. (т. зв. Львівського рукопису), у якому авторка вмотивовано обстоювала тезу про автографічність цього варіанта, а на захист її положень виступили такі авторитетні вчені, як С. Людкевич, М. Гордійчук та ін.

Фундаментальна монографія „Київська школа музики XVII століття" (2002) — підсумкова праця, котра охоплює наукові розробки та основні думки, викладені у низці попередніх досліджень О. Цалай-Якименко. В результаті вона подає цілісну й розгорнуту картину музично-культурного простору України XVII ст., де виразно накреслюються вершинні досягнення мистецтва епохи бароко.

Монографія має комплексний характер, зачіпає не лише сферу музикології, а й лінґвістики, археографії тощо. Звернення до різних наукових методик уповні вмотивоване характером самого предмета дослідження: адже лише таким чином можна проникнути в сутність музично-культурних здобутків того часу, зробити ряд важливих наукових відкриттів, що проливають нове світло на стан і розвиток давнього українського сакрального мистецтва. До таких нових „заявок" належить, скажімо, визначення автором за допомогою паралельного аналізу словесних, ритмічних та мелодико-інтонаційних чинників специфіки ірмолойного віршування, поняття метр-стопи тощо. Варто зауважити, що зазначені положення книжки стосуються не лише українського церковного монодійного співу — вони проектуються і на інші, подібні за художньою природою, хоча географічно і національно стильово значно віддалені явища, наприклад, азербайджанські мугами.

Вельми плідними є висновки про релятивну та абсолютну систему музичного запису, співвідношення яких слушно поєднується з еволюцією модальної системи, перетворення її в тональну. З'ясування цієї проблеми має неабияке практичне значення для відтворення у наш час звучання старовинної монодії.

Мабуть, зайве підкреслювати важливість і новаторський зміст розділів, присвячених постаті М. Ділецького — педагога-реформатора європейського масштабу. В них особливо яскраво проступає властиве дослідницькій манері О. Цалай-Якименко поєднання скрупульозних археографічних пошуків, детального аналізу фактологічних даних зі сміливими ідеями-гіпотезами.

Значно розширює змістові грані праці та її науковий резонанс вихідна позиція автора: розглядати здобутки київської школи музики XVII ст.— монодійний спів, музичну писемність, педагогіку, з одного боку, як явище оригінальне, суто національне, з другого — як таке, що виникло внаслідок плідних міжнародних

зв'язків та органічного інтегрування в західноєвропейську культуру, своєрідний „слов'яно-греко-латинський сплав".

Якщо порівняти текст книжки О. Цалай-Якименко з деякими іншими сучасними музикознавчими виданнями, впадає у вічі певна розбіжність у термінології. Йдеться, скажімо, про вживання висловів „доля такту" і „частка такту"; „багатоголосний і багатоголосий"; „напів" і „наспів"; „коливний" і „коливальний", відсутність семантичного розмежування понять „професійний" і „професіональний" тощо. Це зауваження зовсім не має на меті викликати автора на дискусію з приводу правильности вживання тих чи інших слів. Хочеться лише ще раз звернути увагу на неупорядкованість української музикознавчої термінології, необхідність праці в цьому напрямі, зокрема, складення відповідного словника.

Праця О. Цалай-Якименко — це ґрунтовне, об'ємне наукове дослідження, котре є значним внеском в українську науку, сприяє піднесенню її престижности на світовому рівні.

Марія ЗАГАЙКЕВИЧ

* * *

Фундаментальне синтетичне дослідження О. Цалай-Якименко — непересічне явище в сучасному українському мистецтвознавстві. Його історико-культурне і теоретико-практичне значення незаперечне.

Первісне, суто навчальне поняття київської школи музики XVII ст. тут узагальнено й піднесено як цілісну систему національно-барокової культури в єдності її складових — музичної творчости й виконавського мистецтва, музичної писемности та музичної педагогіки.

Київську школу музики XVII ст. осмислено як феномен синтезу вітчизняних візантійсько-слов'янських традицій з новітніми латинськими. Рецепція і переосмислення латинських новацій та водночас потужний розвиток спадщини візантійсько-слов'янського кореня як своєрідної „противаги" до культурного наступу „латинства", що ставала „реальним засобом збалансування давнього „свого" — і нового, „чужинецького" в умовах тотального запозичення нових моделей західної культури" (С. 3).

Це надзвичайно плідний підхід, який видається дуже повчальним і на сучасному етапі розвитку української культури. Життєдайність та історична закономірність взаємовпливів і взаємозв'язків між різними культурами. Двоєдина спонука: розширення культурних контактів між народами — і поглиблене пізнання автентичного, кореневого, національної своєрідности. Протиотрута як проти знеособлення й розчинення в морі іншого, так і проти культурної ксенофобії. Чітке усвідомленння внеску в світову музичну культуру українського національного художнього досвіду, а саме феномен українського сакрального співу і загальнодоступна високопрофесійна музична педагогіка, представлена видатними діячами на чолі з М. Дилецьким.

Робота О. Цалай-Якименко — об'ємне „багатовекторне" дослідження, в якому порушено й розглянуто потужний комплекс насущно важливих проблем.

Історія виявлення й наукового осмислення пам'яток ірмолойного співу на основі використання фонду рукописних Ірмолоїв та їх першодруків; формування львівської школи музично-медієвістичних студій; археографічне дослідження й

публікація текстів. І, що дуже важливо, науково-теоретичні узагальнення доповнено науково-практичною виконавською формою дослідження: шукання найбільш переконливих виконавських інтерпретацій, спроба дати нове життя стародавнім напівам у процесі живого виконання, відтворення, **почути** їх.

Не можна не відзначити різноманітности використаних методів дослідження — музично-теоретичного й музично-стилістичного, джерелознавчого, текстологічного та культурно-історичного, а також багатства, гнучкости й оригінальности термінології. Показано міжнародні контакти сакральної монодії як чинника оновлення музично-мистецького стилю у сакрально-співацькій практиці України; еволюції музичної писемности в Україні XVII ст.— етапи переходу від релятивної до абсолютної системи нотації. Значний інтерес становить аналіз ранніх збережених пам'яток української музично-педагогічної літератури, які автор уважає „первістками нової педагогіки". І в центрі — знакова постать М. Дилецького як педагога-реформатора європейського масштабу, творця національної музично-педагогічної системи, а також його попередників і послідовників.

Як літературознавця, що цікавиться проблемами поетики, особливо приваблює синтетичний підхід автора до різних видів мистецтва, передусім словесного і музичного. Свого часу я була опонентом кандидатської дисертації О. Цалай-Якименко, оригінальної і змістовної роботи, в якій не тільки розглядалися різні музичні інтерпретації „Заповіту", а й досліджувався сам поетичний текст за законами музичного твору — як динамічна єдність і взаємопереливання слова й музичного звукоряду. І в сьогоднішній праці простежується цей-таки синтетичний підхід, оце відчуття межового характеру мистецького феномену (в мистецтві такі „межові" явища зазвичай вражають особливим змістовим багатством, вібрацією нюансів і обертонів, новаторськими сплесками). Тут ідеться про „синкретичне музично-віршове формотворення в напівах українського Ірмолоя", про виявлення й обґрунтування деяких закономірностей ірмолойного віршування (дослідниця зауважує, що цей термінологічний зворот мав такі синоніми, як „музично-словесне віршування", „музичне віршування"). Адже синкретична метрика ірмолойних напівів формується одночасно і словесними і музичними чинниками, як злиття музичного метра і словесної стопи, тобто „молекул" мелодії і тексту, як слушно зауважує автор. Як типологічна паралель до музично-словесного віршування розглядається також „музичний" аспект тогочасного українського силабічного вірша — аж до його кульмінації-завершення у творчості поета-музиканта Тараса Шевченка (С. 12).

І ще раз про актуальність роботи — вона не награна, не штучно притягнута, а органічна, випливає з екзистенційної важливости глибини досліджуваних проблем музичного культуротворення в Україні XVII ст. і перегукується з насущними культуротворчими завданнями. Головне практичне значення — крім використання як матеріалу у вузівських курсах історії української та світової музики, як бази для міждисциплінарних теоретичних розробок, допомогти виконавцям у стилістичній інтерпретації давньої сакральної монодії — створення підґрунтя для нової методики навчання музики, що ґрунтується передусім на дидактичних принципах М. Дилецького і забезпечує високу ефективність оволодіння основами музики, що не тільки декларується й доводиться, але й підтверджено апробацією на базі музичних і масових шкіл України, про що свідчать авторські свідоцтва.

Перед нами справді фундаментальна й новаторська праця, яка належить до золотого фонду української гуманітаристики на зламі XX—XXI ст.

Михайлина КОЦЮБИНСЬКА

* * *

Труд А. Цалай-Якименко может быть оценен как выдающееся исследование, отразившее новый ракурс рассмотрения важнейшей для украинской культуры художественной эпохи. Если учесть реформирующую функцию тенденций, устремленных с Юга на Север, можно утверждать, что А. Цалай-Якименко вскрывает проблематику музыкальной истории огромного восточнославянского региона.

Главный вывод работы, очевидно, сформулирован и сводится к следующему: овладение в Украине латинской линейной нотацией означало сомкновение отечественного греко-славянского наследия с латинской традицией и возникновение новолатинско-славянского синтеза. При этом партесное пение оценивается как „модерн" эпохи и результат названного синтеза. Однако сам этот синтез выявлен исследователем прежде всего в природе сугубо монодического киевского распева, который и становится главным объектом изучения. Именно монодической распев („напів") в тех великолепных формах, которые сложились на рубеже XVI—XVII ст., становится и символом знаменитой киевской школы, и предусловием грядущей реформы — перехода к многоголосию. Этот центральный тезис А. Цалай-Якименко подтвержден блестящими изысканиями источниковедческого и аналитического характера. Последние занимают большую часть труда и содержат множество принципиально новых подходов и заключений.

Отметим лишь некоторые из них.

Отправным оказывается тезис о том, что украинская сакральная монодия лежала в основе формирования системы национальной музыкальной культуры барочной Украины. Отсюда стремление выявить специфику украинской монодии в сравнении с латинской, старо- и новогреческой традициями. Этот ракурс одновременно дает автору возможность осветить вопрос об ассимиляции инотрадиций. Этот вопрос решается сугубо аналитически, что порождает ряд новых и принципиально важных выводов.

Первый среди них — тезис о синкретичности музыкально-словесного стиха, о понятии „метр-стопа". Последнее является действительно краеугольным для осознания синкретичности ирмолойного стиха. Поэтому „метр-стопа" рассматривается автором подробно через систему аналитического описания, включающую систематизацию разновидностей. Это принципиальное нововведение в теорию монодии, позволяющее в конечном итоге представить универсальную технику переменности временных пропорций.

Выясняя особенности синтеза украинской и новогреческой традиции, автор дает описание поствизантийского ирмолойного репертуара, частично усвоенного украинской практикой (здесь представлены „большие" и „малые" роспевы). Автор приходит к важному выводу: новогреческая традиция в силу специфики не адаптировалась в той степени, как это случилось с болгаро-славянским распевом. Несмотря на глубину адаптации последнего, автор показывает не только результат синтеза, но и целый перечень отличий исходных форм, что также воспринимается как новое слово в истории монодии.

Особое значение имеют авторские наблюдения над так называемой „киевской нотой" — историей письменности в украинской традиции. И здесь тезис о синтезе кулизменной, хоральной (старолатинской) и мензуральной нотаций оказывается определяющим. Важным моментом оказывается описание релятивной нотации в ее тенденции к эволюции в сторону перехода к „абсолютной" нотации (без чего уже не могла обходиться партесная композиция). Здесь также немало важных привнесений в суммарную теорию монодии (описание механизма релятивной

сольмизации и обоснование ее кризиса, описание „литерной нотации" и другие наблюдения).

На с. 28 автор говорит о том, что киевские музыканты не противопоставляли профессиональное искусство народному, об откровенной установке деятелей музыкальной культуры Украины того времени на реальное взаимодействие профессионального и народного. По всей видимости, на страницах книги этот тезис имеет аналитическое подтверждение и развитие.

Чрезвычайно интересен раздел, посвященный „киевским грамматикам". В частности, важнейшим представляется описание трактата неизвестного автора. Предложение об авторстве (Епифаний Славинецкий), очевидно, также подтверждается данными, изложенными в труде. Все наблюдения и разведки о Н. Дилецком, его трактате и теоретических „школах" его последователей содержат множество важнейших новопривнесений. Жаль только, что автор не высказывает своего отношения к известной публикации В. Протопопова о Н. Дилецком, где была собрана на то время полная фактология. Ссылка на эту работу позволила бы определить авторские новопривнесения и в части исторической, и в части оценочной.

Труд А. Цалай-Якименко — ценное и ожидаемое обобщение ее многолетних усилий по исследованию украинского музыкального барокко. Более того, это во многом итоговый труд, суммировавший усилия многих исследователей и представляющий панорамную картину профессиональной музыкальной культуры Украины XVII века.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

* * *

Нарешті, настав час для безстороннього вивчення духовних досягнень першого українського культурно-національного відродження, яке найяскравіше виявилося в XVII ст., наприкінці котрого воно наближалося до своєї вершини. З огляду на це будь-яке фундаментальне (а таким є рецензоване) дослідження окремих складників його треба вважати актуальним. У XVII ст. вирізнилося кілька потужних центрів українського суспільно-політичного, релігійного, літературного, мистецького й наукового життя. Проте, поза всяким сумнівом, від першої чверти XVII ст. столицею української держави духу знову став Київ, у якому були сконцентровані творчі сили нації.

Темі українського відродження у царині музичної теорії та практики О. Цалай-Якименко присвятила майже сорок років. Це — науковий подвиг. Ім'я О. Цалай-Якименко стало відомим в українських творчих колах ще 1970 р., коли в Києві вийшло факсимільне видання рукопису 1723 р. „Граматики музикальної" М. Ділецького, яке вона підготувала й науково прокоментувала. Логічним завершенням її історико-музикологічних студій є книжки „Духовні співи давньої України: антологія" (К., 2000) та „Київська школа музики XVII століття" (К., 2002).

Сучасна добра наука прагне до міждисциплінарности. Міждисциплінарною великою мірою є й монографія О. Цалай-Якименко, адже вона досліджує не тільки суто музикознавчі проблеми — музичну теорію й практику в Україні XVII ст., що були щільно пов'язані з Києвом. Вона ставить і розв'язує й археографічні проблеми як музикознавчі, так і текстологічні, кодилогічні та ін. Предметом нашого розгляду будуть насамперед ці та суміжні аспекти праці О. Цалай-Якименко.

Монографія починається „Вступним словом“ (С. 7—10); „Вступом: Становлення Київської школи музики“ (С. 11—52). Саме дослідження складається з трьох частин: І. Київське пініє. Музично-віршові форми в напівах (С. 53—194); II. Київська нота. Еволюція нотації і музичної системи (С. 197—265); III. Київська граматика. Музична педагогіка (С. 269—427). Кожна частина має по кілька розділів із наскрізною нумерацією. Книга містить і Додатки (С. 429—447) та „вклейки“.

У надкороткому „Вступному слові“, крім іншого, авторка зробила слушне зауваження про те, що вона вживатиме давній термін (XVI—XVIII ст.) *напів*, а не сучасний номен *наспів*, щоб чітко диференціювати сакральні та світські речі. Між іншим, у „Літописі Самовидця“ засвідчено, що Федір Олексійович „набоженства на Москві нашимъ *напѣвомъ* по церквахъ и по монастыряхъ отправовати приказалъ“[1].

У докладній вступній частині О. Цалай-Якименко говорить про особливості розвитку української музичної культури XVII ст., етапи становлення київської школи музики, її міжнародний контекст, нові явища в ній, опрацьовує майже весь термінологічний арсенал, пов'язаний із старовинним музичним мистецтвом, що є об'єктом дослідження. Авторка називає імена діячів української культури, які компонували музику: Є. Славинецький, Л. Баранович та ін. Шкода, що історики мистецтва досі не звертають увагу на твори знаного поета другої половини XVII — початку XVIII ст. Климентія Зіновієвого сина, який скомпонував дві пісні й подав „пуд нотою“ (київською): „Пѣснь нова м[о]л[и]твенная к(ъ) Б[огороди]ци. Подобе(н) самоподобны(й)... Вл[а]д[ы]чице всѣх ц[а]рице“ та „Пѣснь нова (ѡ рожденіи Сп[а]совѣ. Подо(б)[енъ]: на тя Гос[по]ди всегда уповаю... Привѣтству(й), земле, пришедшего къ тебѣ“[2].

Перша частина монографії складається з п'яти розділів, три з яких — „Ладовий фактор у формотворенні монодії“, „Модальна метрика“, „Функціональна ритміка“ — присвячено детальному аналізові основ (механізму) чи не найпоширенішої в староукраїнській музиці ірмологійної монодії, особливостям українського ірмологійного співу. Нам видається дуже важливим спостереження О. Цалай-Якименко щодо давніх ірмологійних напівів — щільна пов'язаність мелосу зі словесним текстом. Навіть нині цей тісний зв'язок в ірмосах зберігається. Ми особисто це відчуваємо, наприклад, беручи участь у співі всією парафією канону на Воскресній утрені в Закарпатті. У четвертому розділі авторка показує роль поствізантійської грецької монодії у формуванні старокиївської школи музики, підготовки її барокового розквіту, яка (роль) полягала насамперед в „орієнтації на художнє, артистичне спрямування монодичного мистецтва“, в значному усамостійненні суто музичних засобів виразности та послаблення залежности від словесного співу в церквах на голоси (С. 143). Варто відзначити, що дослідниця справедливо говорить, що трансплантація нового грецького монодійного мелосу відбувалася не лише через суміжні з Україною православні країни, але й через західноєвропейські осередки грецької культури („в італо-грецькій рецепції“ — С. 144). Та поширювали новогрецькі напіви в Україні й самі греки, що жили й працювали в наших осередках освіти. Цікаво б знати, чи через греків, які певний час працювали в Україні (наприклад, патріарх Кирило Лукаріс), не зазнавало певного українського впливу й грецьке монодичне мистецтво. У кожному разі грецька музична

[1] Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV—XVIII ст.— К., 2003.— Кн. 1.— С. 466.

[2] Зіновіїв Климентій. Вірші. Приповісті посполиті / Пригот. тексту І. П. Чепіги.— К., 1971.— С. 289, 291.

культура може бути вдячною староукраїнській за те, що багато мелодій із грецького монодійного матеріалу XVI—XVII ст. збереглося в однозначній інтерпретації, переписано в XVII ст. київським нотним письмом з кулизм'яної нотації.

Наша сакральна музика має давні зв'язки з болгарською та музикою інших праслов'янських народів Європи. Старовинний болгарський напів в Україні XVI—XVII ст. був уже об'єктом монографічного опрацювання в дисертації Л. Корній. Проте болгарського напіву не могла оминути й О. Цалай-Якименко. Вона присвятила йому стислий п'ятий розділ своєї книги „Взаємодія української та новоболгарської співочих традицій". Авторка виявила різні типи цієї взаємодії, мелодичне збагачення українських ірмосо-пісенних основ, показала асиміляцію в Україні болгарського запозиченого репертуару. І тут по-своєму ми віддячили болгарам: болгарський ірмологійний репертуар зберігся тільки в українських нотолінійних пам'ятках, бо „писемних пам'яток монодії в самій Болгарії не збереглось" (С. 176). Зазначимо, що болгарські напіви засвідчуються у пізньовізантійських антологіях[3], що вказує на мистецьку потужність цього мелосу.

У давнину в нас не розрізняли болгар і македонців, але нині вони — різні етноси. Гадаємо, що в майбутніх студіях над болгарським напівом музикознавцям варто спробувати з'ясувати, чи був у ньому македонський складник.

Друга частина (чотирирозділова) монографії О. Цалай-Якименко порівняно невелика, але вона потребувала багато інтелектуальних зусиль. Дослідниця, зокрема, показала, що київська нотація як за змістом, так і за формою нотних знаків споріднена і зі старокиївською кулизм'яною, і зі старолатинською хоральною та з новолатинською мензуральною і являє синтез зазначених трьох різновидів нотного письма (С. 200).

Шкода, що авторка, як і інші сучасні історики старовинної монодії, не досліджує ролі хомонії в ірмологійних напівах.

У перших двох частинах своєї праці О. Цалай-Якименко виступає як тонкий дослідник музичного старовинного мистецтва, глибокий знавець його основ. Нам — філологові-лінґвісту, найближчою є тематика третьої частини праці авторки, в якій вона розв'язує археографічні проблеми, пов'язані з історією їх української музики XVII ст.

У шістьох розділах цієї частини дослідження О. Цалай-Якименко вивчає староукраїнські твори теорії музики та музичної педагогіки, дидактики, досліджує життя творців трактатів про музичне (співоче) мистецтво, підручників із музики. При цьому мусимо нагадати, що історія науки або мистецтва є складовою частиною їх загальної теорії.

Дослідниця переконливо періодизувала музичну педагогіку в Україні, підкресливши при цьому визначальність другого, т. зв. братського, періоду (кінець XVI — початок XVII ст.) та особливо третього — періоду Києво-Могилянської колегії (академії) (30-ті—90-ті рр. XVII ст.), коли завершився синтез слов'яно-греко-латинських освітніх традицій. Поступове освоєння західних досягнень і суцільне поширення нотолінійних Ірмолоїв пришвидшило вдосконалення старовинної монодії і всеукраїнське освоєння репертуару київської музичної школи XVII ст. Серед знаних в Україні західноєвропейських посібників із музики О. Цалай-Якименко називає трактат Й. Шпанґенберґа, який засвідчено в бібліотеці Луцького братства. Варто сказати, що, можливо, працю зазначеного німецького вченого використовувано і в Острозькій академії. Трактат Й. Шпанґенберґа з логіки під назвою „Діалектика" разом із трактатом про вісім частин мови „Кграматыка" не-

[3] Кирило-Мефодиевска енциклопедия.— София, 1995.— Т. 2.— С. 771.

відомого автора надруковано 1586 р. у Вільні. У післямові до книжки зазначено, що рукопис граматики походить із скарбниці „града Острога".

В одинадцятому розділі авторка дослідила дві важливі пам'ятки української музичної культури XVII ст.— трактат „О пінії Божественном" та посібник „Наука всея мусикії". Зазначений трактат, докладно проаналізований у книжці О. Цалай-Якименко, між іншим, допомагає зрозуміти, чому музичні посібники в нас названо „граматиками": „Мусикія — це друга філософія та граматика, яка оперує інтервальним узгодженням голосів, подібно до того, як словесна філософія або граматика користується відмінками слів, їх властивостями, складами, фразами, ознайомлює та дає найменування всім цим явищам [...] Мусикія, подібно до того, як і граматика словесна, є керівництвом для упорядкування [між собою] голосів" (С. 289). Дослідниця системою доказів обґрунтовує свою думку, що автором трактату „О пінії Божественном" міг бути видатний український письменник, перекладач, лексикограф Є. Славинецький, який скомпонував його в московський період свого життя.

У центрі дослідження третьої частини книжки О. Цалай-Якименко є знаний не тільки в музичному, але й у ширшому середовищі Микола Ділецький. Завдяки факсимільній публікації рукопису „Граматики музикальної" М. Ділецького, що її здійснила авторка, ім'я цього видатного композитора стало відомим і серед філологів та істориків. Уже тоді, коли побачило світ чудове видання пам'ятки, О. Цалай-Якименко виявила себе сумлінним археографом, показала нефілологам (та й багатьом філологам), як треба читати тексти, писані староукраїнською мовою, як їх донести до нинішнього читача.

Дванадцятий розділ книжки „Микола Ділецький. Граматика музикальна. Львівський рукопис Граматики — Автограф 1723 року" знайомить читача з композиторовим власноручним манускриптом, який чудом зберігся, звертаючи увагу насамперед на ті елементи в ньому, які допомагають побачити особу автора, з'ясувати його біографію. О. Цалай-Якименко, безперечно, довела, що львівський примірник твору М. Ділецького — автограф. Але виникає питання, чому український твір композитора в далекому Санкт-Петербурзі, де українська мова була чужа? Про те, що М. Ділецький справді мешкав певний час у тодішній столиці Росії, свідчать елементи мови титульної сторінки: „в... Питеръ *бурхе*" (замість *бурзѣ*), „Любезнѣйшій *читате(л)*" (замість *читателю*; щоправда, тут у звертанні, можливо, вжито форму називного відмінка для рими: „...читатель ... бу(д) о Б[о]зѣ подражате(л)"). До речі, тут-таки форма *въ любовѣ* (а не *любви*) виявляє нам носія південно-східного наріччя української мови. Гадаємо, що М. Ділецький свою „Граматику музикальну" адресував комусь із українських вельмож, яких тоді було немало в північній столиці. Авторка загалом добре охарактеризувала українську мову твору М. Ділецького, її переваги над словеноруськими та словеноросійськими перекладами творів композитора. Та мусимо при цьому зазначити, що вона в одному місці книжки необачно сказала, що ніби стара книжна мова „відзначається словенсько-русько-польсько-латинською мовною сумішшю" (С. 323). Звичайно, в староукраїнській літературній мові були різні запозичення, але це не робило її якоюсь сумішшю. Твори М. Ділецького, його переклади переконують, що він був високоосвіченою людиною. Напевне, вчився в Києво-Могилянській колегії, адже один із сучасників називає М. Ділецького „жителем города Києва". Однак в енциклопедії „Києво-Могилянська академія в іменах XVII—XVIII ст." про нього чомусь немає статті.

У тринадцятому розділі книжки („Етапи роботи М. Ділецького над Граматикою") О. Цалай-Якименко виступає як спостережливий текстолог, показує спіль-

не й відмінне в різних варіантах і списках „Граматики музикальної“. Поза „канонічним“ текстом книжки вона подала ще й порівняння структур первісного тексту й смоленської та віденської редакцій праці М. Ділецького, показала перегрупування в них матеріалів, будови перекладних варіантів тощо.

І аж у чотирнадцятому розділі О. Цалай-Якименко знову повертається до біографії композитора й педагога, систематизує відомості про нього. Варто сказати, що термін *граматика музикальна* закріпився в нашій термінології завдяки М. Ділецькому. У писемних пам'ятках східних слов'ян до другої половини XVII ст. його не виявлено. „Словарь русского языка XI—XVII вв.“ (Москва, 1982.— Вып. 9.— С. 311—312) термін *мусикийская грамматика* (з поясненням „музыкальная грамота“) екземпліфікує цитатою з твору М. Ділецького, датованого 1681 роком. Між іншим, цей термін спричинив появу термінологічних сполук *музична азбука, музична грамота*, що співвідносяться лінґвістичним номеном *азбука*, загальною назвою *грамота*.

Дуже вартісний останній розділ книжки, в якому йдеться про послідовників М. Ділецького у XVIII ст. та їх праці — про Михайла Березовського, Гаврила Головню, Стефана Бишковського. Про перших двох досі науковці знали дуже мало.

Ґрунтовно дослідивши українську співочу культуру XVII ст., авторка зробила переконливі наукові висновки, скромно названі у книжці „Деякі узагальнення“ (С. 421).

Багато важливих фраґментів дослідження винесено в „Додатки“ (про окремі з них ми говорили). Тут маємо й „Список літератури“, у якому відзначено 366 позицій. Дивно, чому в ньому немає праць Мирона М. Федорова, серед яких є й така: Українські богослужбові співи з історичного і теоретичного погляду (Івано-Франківськ, 1997.— 143 с.).

Науковий доробок О. Цалай-Якименко широко відомий із виступів ученої на всеукраїнських і міжнародних конференціях та симпозіумах, з численних публікацій. Лише в загальному списку літератури до монографії їх 30.

Книжка „Київська школа музики XVII століття“ — капітальне комплексне дослідження з історії української музичної культури. Вона є великим внеском у сучасну українську науку. На її основі можна створити спеціальну енциклопедію. Працю і доробок О. Цалай-Якименко шанують не лише в Україні, але й далеко за її межами, про що свідчить перше число наукового збірника з історії церковної монодії та гимнографії „ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ“ (Львів, 2002), присвячене 70-літтю О. Цалай-Якименко. Наші зауваження до окремих фраґментів її монографії є несуттєвими.

Василь НІМЧУК

Музичні твори Євгена Купчинського / Упорядники Оксана Гнатишин, Ольга Осадця. Редактор Олександр Зелінський.— Львів, 2004.— 459 с.

Нещодавно у Львові заходами Наукового товариства ім. Шевченка вийшла друком перша найповніша збірка творів Євгена Купчинського під назвою „Музичні твори Євгена Купчинського“. З появою книжки сповнилася довгоочікувана прижиттєва мрія автора, а заодно й цінителів цитрового мистецтва в Україні. Компо-

не й відмінне в різних варіантах і списках „Граматики музикальної". Поза „канонічним" текстом книжки вона подала ще й порівняння структур первісного тексту й смоленської та віденської редакцій праці М. Ділецького, показала перегрупування в них матеріалів, будови перекладних варіантів тощо.

І аж у чотирнадцятому розділі О. Цалай-Якименко знову повертається до біографії композитора й педагога, систематизує відомості про нього. Варто сказати, що термін *граматика музикальна* закріпився в нашій термінології завдяки М. Ділецькому. У писемних пам'ятках східних слов'ян до другої половини XVII ст. його не виявлено. „Словарь русского языка XI—XVII вв." (Москва, 1982.— Вып. 9.— С. 311—312) термін *мусикийская грамматика* (з поясненням „музыкальная грамота") екземпліфікує цитатою з твору М. Ділецького, датованого 1681 роком. Між іншим, цей термін спричинив появу термінологічних сполук *музична азбука, музична грамота*, що співвідносяться лінґвістичним номеном *азбука*, загальною назвою *грамота*.

Дуже вартісний останній розділ книжки, в якому йдеться про послідовників М. Ділецького у XVIII ст. та їх праці — про Михайла Березовського, Гаврила Головню, Стефана Бишковського. Про перших двох досі науковці знали дуже мало.

Ґрунтовно дослідивши українську співочу культуру XVII ст., авторка зробила переконливі наукові висновки, скромно названі у книжці „Деякі узагальнення" (С. 421).

Багато важливих фраґментів дослідження винесено в „Додатки" (про окремі з них ми говорили). Тут маємо й „Список літератури", у якому відзначено 366 позицій. Дивно, чому в ньому немає праць Мирона М. Федорова, серед яких є й така: Українські богослужбові співи з історичного і теоретичного погляду (Івано-Франківськ, 1997.— 143 с.).

Науковий доробок О. Цалай-Якименко широко відомий із виступів ученої на всеукраїнських і міжнародних конференціях та симпозіумах, з численних публікацій. Лише в загальному списку літератури до монографії їх 30.

Книжка „Київська школа музики XVII століття" — капітальне комплексне дослідження з історії української музичної культури. Вона є великим внеском у сучасну українську науку. На її основі можна створити спеціальну енциклопедію. Працю і доробок О. Цалай-Якименко шанують не лише в Україні, але й далеко за її межами, про що свідчить перше число наукового збірника з історії церковної монодії та гимнографії „КАЛОФΩΝΙΑ" (Львів, 2002), присвячене 70-літтю О. Цалай-Якименко. Наші зауваження до окремих фраґментів її монографії є несуттєвими.

Василь НІМЧУК

Музичні твори Євгена Купчинського / Упорядники Оксана Гнатишин, Ольга Осадця. Редактор Олександр Зелінський.— Львів, 2004.— 459 с.

Нещодавно у Львові заходами Наукового товариства ім. Шевченка вийшла друком перша найповніша збірка творів Євгена Купчинського під назвою „Музичні твори Євгена Купчинського". З появою книжки сповнилася довгоочікувана прижиттєва мрія автора, а заодно й цінителів цитрового мистецтва в Україні. Компо-

зитор-цитрист чекав на публікацію більшости своїх творів ціле життя. Згадуються слова з листа Є. Купчинського від 3 травня 1928 р. до Григорія Лужницького — кузена композитора, у якому він писав: „Ти Русю [так у родині здрібніло кликали Григорія.— *О. К.*] у Львові часто буваєш у поважних колах людей, чи хтось би не зацікавився моїми композиціями і не хотів їх трохи видавати. Богато адептів нині цікавляться цитрою. Назбиралося цих нот за різні часи на добрий зошит. Писав мені Вінцковський, але тепер перестав писати. Так само Сясьо Л[юдкевич]. Видно щось змінилося. Я тепер грошей не маю, бо їх всі з'їдає хороба, але як треба буде то ще трохи налабудаю. Як будеш на вакаціях з татком, то подивишся [...] Кланяйся Вінцковському, як єго зобачиш...“*

Рецензована збірка творів Є. Купчинського за обсягом справді найповніша на сьогодні. Поодинокі твори публікувалися раніше. Вийшли окремим випуском у „Бібліотеці музикальній“ під назвою „Три пісні“ (Львів, 1889, вип. 15), пізніше якийсь твір мав з'явитися друком у „Львівському бояні“ (1896 (?), дані з літератури), нарешті, надруковано 10 зошитів різного жанру композицій у серії „Руский цитрист. Збір композицій на цитру“ (Відень, 1902—1904). У 1927 р. Є. Купчинський робив певні спроби видавати твори через товариство „Бандурист“. Тоді виповнювалося цитристові-композитору 60 років від народження, але через брак достатніх коштів музичне видання не було здійснене.

Нинішнє видання з'явилося завдяки тривалій і кропіткій праці двох музикознавців — Оксани Гнатишин і Ольги Осадці. Їх робота полягала не лише у пошуках рукописів по архівах і бібліотеках, класифікації творів, що, зрештою, є звичайним процесом, а в їх прочитанні та складнощах, пов'язаних з розшифруванням нот. Майже всі рукописи музикалій, писані олівцем, не завжди на доброму папері, крім того, містять численні нетипові скорочення, які у багатьох випадках розраховані автором лише на себе. При переписуванні нот і підготовці їх до друку упорядники, крім усього, врахували „майже усі виконавські вказівки автора [вписані Є. Купчинським на полях і над рядками], що значно поглиблюють розуміння самого автора, а також уточнюють уявлення про стиль композитора, його індивідуальні риси...“ (С. 7).

Останніми роками з'явилося декілька цінних досліджень про життя і творчість Є. Купчинського, його ім'я уміщене в загальних і спеціальних довідниках, енциклопедіях, згадується в історії української музики, культури. Загальновизнано, що саме висока етика душі цитриста-композитора, його палкий патріотизм, жертовна відданість як традиціям української культури, так і сучасному поступові, стали основним підґрунтям його творчих досягнень.

Євген Купчинський почав писати музику для цитри ще в початкових класах гімназії. Він її творив і з нею виступав на концертах. Газета „Діло“ уже за 1882 р. згадує про його „перші артистичні спроби“ перед селянською аудиторією, адже мав він заледве 15 років, за 1884 р. — про виступ у читальні „Просвіта“ у селі Романові на Бібреччині, далі у Львові і різних містах і містечках Галичини. З другої половини 1880-х років композиторські зацікавлення Є. Купчинського зростають і розширюється їх жанрове різноманіття, а виконавська діяльність демонструється значним діапазоном музикування. Його цитрове виконання, на думку О. Зелінського, засвідчує „гру різними штрихами, застосуванням різних темпів, тонкого відтворення різних емоційних станів“. У цитрових творах Є. Купчинського „ми зустрінемо і широку кантилену, і іскрометну техніку, і переконливе поступове динамічне згущення виражальних засобів від об'єктивного милування спокійною

* Родинний архів Лужницьких. Філадельфія (США).

течією теми, до її суб'єктивно трансформованого, емоційно забарвленого перевтілення" тощо*.

З того, що сьогодні виявлено, а знайдено, напевно, не все, бо про деякі невідомі музикалії чи їх варіанти згадує тодішня преса, публікується 85 творів. Загалом кажучи, це все ж основний доробок цитриста-композитора. Аналіз творів свідчить, що їх автор працював у різних жанрах, створюючи і пропагуючи різні види та типи музикалій для цитри. Водночас у них відображена різноманітна творча заанґажованість автора під час створення композицій. Найчастіше це власні твори, але більше у доробку Є. Купчинського ориґінальних опрацювань для цитри творів народної творчости або укрїнських чи іноземних авторських робіт. Виділяються вокальні твори, вісім великих музичних картин, шість попурі з українських пісень, фантазії, різноманітні п'єси, марші і маршові пісні тощо. Їх великою мірою доповнюють транскрипції фортепіанних п'єс Ф. Шопена, Р. Шумана, А. Ґубера, Ф. Кальбахера, Ґ. Кляммера, Ф. Вагнера та ін., обробки для цитри українських дум, козацьких пісень та пісень і танцювальних мелодій різних народів.

Творча спадщина Є. Купчинського маловідома і ніколи у такому обсязі не була доступна, тому наводимо найповніший, знаний на сьогодні, список назв публікацій творів цитриста-композитора:

Частина I. Вокальні твори:

Доля. Сл. Т. Шевченка; Моя пісня. Сл. Бачинського; У садочку. Сл. К. Вікторина; Ти любиш мене? (C. Bohm. Hast du mich lieb?).

Частина II. Твори для цитри:

1. *Музичні картини:* В своїй хаті; Їхав стрілець на війноньку; Ой у лузі червона калина; Ой закувала сива зозуленька; Ой ти, зоре вечірняя; Ой, що ж бо то за ворон; Рідний край; Чуєш, брате мій.

2. *Пісні:* Втрачене щастя (L. Sprowacker. Verlorenes Glük); Дума про Хведора Безгрішного; Макарони; Мандрівна пісня (Ad. Huber. Wanderlied. Op. 18); Маруся отравилась. Російська пісня; Моя пісня (F. Gumbert. Mein Lied); Там на горі жито; Чорна рілля ізорана; Ямщик; Hreein zi feer de nume.

3. *Попурі на теми народних пісень:* Попурі № 1; Попурі № 2; Попурі № 3; Попурі № 4; Попурі № 5; Попурі a-moll [N 6].

4. *Дивертисменти. Фантазії:* Дивертисмент з руських пісень; Дивертисмент з опери М. Лисенка „Наталка Полтавка" c-moll; Дивертисмент з опери М. Лисенка „Наталка Полтавка" f-moll; Дивертисмент з опери М. Лисенка „Різдвяна ніч"; Залицяння. Фантазія (Fr. Hammerer. Liebeswerbung); Нізвідки потіхи. Концерт-фантазія (Trostunglos); Сіромаха. Фантазія; У млині. Фантазія; Фантазія на теми опери В. Белліні „Норма"; Фантазія на теми з опери Г. Доніцетті „Лючія ді Ляммермур"; Фантазія c-dur (Ed. Kleibl. Fantasie).

5. *Танцювальні п'єси:* Берізка. Вальс; Іспанка. Вальс (V. di Chiava. La Spagnola); Осінні настрої; Вальс (Ф. Шопен. Op. 64); Весною. Концертний полонез; Кокотуля. Французька полька; Чом ти, Галю, не танцюєш. Полька; Мазурка

---

* Тут і далі використовуємо окремі думки з праць про життя і творчість Є. Купчинського таких його біографів, як О. Зелінський, І. Герета, О. Смоляк, Л. Яросевич та ін. Вони входять у підготовлюваний збірник наукових праць, документів, листування та інших матеріалів, присвячений композитору, під назвою „Уславлений талант" (робоча назва).

c-moll (Ф. Шопен. Op. 6, № 2); Мазурка fis-moll (Ф. Шопен. Op. 6, № 4); Мазурка a-moll (Ф. Шопен. Op. 7, № 3); Мазурка h-moll (Ф. Шопен. Op. 30, № 2); Мазурка c-moll (Ф. Шопен. Op. 33, № 1); Мазурка h-moll (Ф. Шопен. Op. 33, № 4); Мазурка a-dur (Ф. Шопен. Op. 50, № 2); Угорський чардаш (F. Ege. Merenges csardas).

6. *Ліричні п'єси:* Весняна пісня (Ch. von Gounod. Frühlingslied); Вечірня тишина (Ad. Guber. Abendstille: Lied ohne Worte); Відлуння на Траунзее (Fr. Kalbacher. Das Echo am Traunsee); Вітання від серця (H. Plohberger. Ein Gruß vom Herzen); До побачення. Ноктюрн (von E. Massenbüchler. Auf Wiedersehen); Ідилія вечірнього спокою (A. Kralik. Abendruhe Idylle); Мавританська серенада (Fr. Kücken. Maurisches Ständchen); Мрії (R. Schuman. Traumereij); Ноктюрн (G. H. Klammer. Notturno); Ноктюрн c-dur (Ф. Шопен. Op. 9, № 2); Ой нависли. Ноктюрн; Плач і втіха (A. Huth. Klage und Tröstung); Поздоровлення Відневі. Серенада; Пурхання. Пісня без слів (Fr. Hammerer. Flatterie); Перемога. Концерт-ноктюрн (A. Paschinger. Victoria); Романс Мейєрбера (Fr. Wagner. Romanze von Meierbeer); Серце моє, серце, чому так сумно (A. J. Paschinger. Herz, mein Herz, worum so traurig); Сльози радості. Пісня без слів (Alb. Huth. Freudetränen); Старий циган (M. Von E. Condor. Die alte Zigeuner); Тихе кохання. Пісня без слів (A. H. Mayer. Stille Liebe); Традіта (L. Luzzi tradita); Угамований плач. Ноктюрн (Jos. Massenbüchler. Gestillte Klage).

7. *Марші:* В[асиль] В[ишиваний]; Генерал Тарнавський; Жалібний марш (Ф. Шопен. Соната b-moll. Op. 35); За вітчину; Зеленая рута. Жалібний марш; Павленко; Стрілецькі могили. Жалібний марш; Січ іде. Марш з народних пісень; Нехай живе німецький марш (Von Joz. Nürnberger. Hoch dem Deutschen Marsch).

Поданий перелік публікованих творів Є. Купчинського, безперечно, на сьогодні найповніший, а водночас вражаючий, зокрема, якщо враховувати, що творчість цитриста-композитора була побічним заняттям. І це стосується як змісту творів, так і жанрових характеристик музикалій. Значна кількість творів будується на народнопісенній основі. Вона була композитору завжди дуже близькою. Поряд привертають окрему увагу дивертисменти з опер М. Лисенка, В. Белліні, Г. Доніцетті (з Лисенкових опер обрані „Наталка Полтавка" і „Різдвяна ніч"), ліричні п'єси (їх упорядники нараховують 22) та марші. Незважаючи на оригінальність кожної із цих груп творів, усі вони мають більш або менш виразний прикладний характер, оскільки призначалися передусім для власних концертних виступів їх автора — цитриста-композитора Є. Купчинського. Саме цей напрям є домінуючим у його композиторській творчості.

Питання аналізу творів, однак, потребує окремої студії.

У творчості Є. Купчинського зауважена постійна патріотична скерованість значної частини композицій. Про це можуть свідчити вже самі назви творів „В своїй хаті", „Рідний край", „За вітчину". Показовими є назви маршів „Січ іде", „Василь Вишиваний", „Генерал Тарнавський", „Павленко" та ін. Але можна припустити також, що і ті численні твори, які не мали патріотичних назв, але написані на основі народного мелосу, в умовах чужоземного панування були призначені також для пробудження національної свідомости та пропаганди ідей державности українського народу. Адже звучали ці твори, як правило, на концертах, що в той чи інший спосіб служили національній ідеї. Свідченням останнього є концертні програми студентських мандрівок, Шевченківські академії (згадаймо хоча б програму спільних виступів Є. Купчинського, С. Крушельницької та О. Мишуги), концертні турне „Бандуриста", ювілеї патріотичних товариств тощо.

Із названих творів на початку XX ст. дуже часто виконувалася музична картина „В своїй хаті“. Автор присвятив цей твір „славній університетській молодіжі“. Присвята не випадкова. Саме тоді українські студенти Львівського університету розпочали безпрецедентну акцію боротьби за Український університет у Львові. Музична картина названа Шевченковими словами, а її змістом є краса і самобутність рідного краю, змальована звуками рідних пісень. У творі використано пісні „Ой під гаєм“, „На вулиці“, „Ой у полі криниченька“, „На що ти, Боже“, а також танці — коломийка та козак. Подібна концепція властива й іншій величній музичній картині, що має назву „Рідний край“.

Попурі, дивертисменти, фантазії, що їх написав Євген Купчинський, за структурою, драматургією і виражальними засобами мало чим відрізняються від музичних картин. Для них характерна калейдоскопічна зміна тем, зазвичай оригінальних народних пісень, танців або ж запозичених творів інших композиторів. Але в тих, зрештою, не таких уже й частих випадках, коли темп не яскраво змінюється, змінюється характер нововведеного матеріалу, як, наприклад, „Maestoso на Grave“ у дивертисменті на теми з опери „Наталка Полтавка“. Темповий контраст підтримується контрастом тональним, але він обмежується переважно паралельною та домінантовою тональністю. Часто використовує автор і метричний контраст (дводольно-тридольний метри).

Вагому частину творчого доробку Є. Купчинського становлять однопланові твори невеликого розміру. Тут автор використовує переважно прості і складні тричастинні форми. Твори, написані у цих формах, ґрунтуються переважно на власному тематичному матеріалі. Але для конкретизації його змісту автор часто поєднує з матеріалом запозиченим. Таке ми спостерігаємо у маршах „За вітчину“ та „Січ іде“. Міра співвідношення власного і запозиченого матеріалу тут, правда, різна. Якщо в „Січі“ основне тематичне тло творить мелодія популярної пісні „Гей там на горі січ іде“, а власна авторська, похідного характеру тема лише відтінює його, то в марші „За вітчину“ основний зміст розкривається у власному тематичному матеріалі, а введення у кінці революційної пісні „Не пора“ лише конкретизує ідейне спрямування твору.

Безперечно, не всі твори Є. Купчинського мають декларативно-патріотичний характер. Зміст значної частини його творчого доробку визначається рисами тогочасного побутового життя. Зрештою, йдеться про зміст літературно-програмний. Що стосується змісту музичного, то він переважно мав побутову основу.

Твори, у яких програмний і музичний змісти збігаються, мають, як правило, оригінальні, колоритні назви, часто позначені народним гумором. Згадаймо хоч би фантазію „Сіромаха“, польки „Чіча“ та „Чом ти, Галю, не танцюєш“. Особливе місце серед таких творів займають п'єси-танці. Танцювальна суть таких п'єс не завжди відображається у їх назві, але вже перші такти виявляють їх справжнє призначення. Одна з таких п'єс — „Осінні настрої“. За своїм змістом це салонний вальс, що характером наближається до тогочасних оперетких інструментальних номерів.

Ведучи активну концертну діяльність, Є. Купчинський постійно потребував оновлення свого репертуару, а тому не міг обмежитися лише власними композиціями, як не міг обмежитися і винятково українським фольклором. У його музичному доробку можна знайти опрацювання польських, німецьких, російських, циганських пісень і танців. Це переважно ті твори, що були на слуху у галицького люду і не потребували часу на спеціальну адаптацію. Загалом таке ж можна сказати і про численні транскрипції творів західної класичної музики, особливо близькими серед яких виявилися для Є. Купчинського п'єси Р. Шумана і Ф. Шопена. Ліричні п'єси Р. Шумана, мазурки та полонези Ф. Шопена перекладені Є. Купчин-

ським зі збереженням неперевершеного шарму цих творів, але з урахуванням усіх особливостей звуковидобування і інтерпретацій на цитрі.

На основі окремих листів, даних із „Записників" композитора, спогадів сина Антона, дещо можна дізнатись про історію походження його творів, умови, а деколи й конкретні підстави їх створення.

Перші композиції спирались лише на мотиви народних пісень. З народною піснею виростав з дитячих років Є. Купчинський. Відомо, що композиції за мотивами народних пісень він створює і виконує ще під час навчання гри на цитрі, це тривало й тоді, коли він був студентом гімназії. Прикладом служить виконання перших попурі на теми народних пісень, у яких використовувались популярні на західноукраїнських землях пісні „Чи є в світі молодичка", „По садочку походжаю", „Ой не стелися, хрещатий барвінку", коломийкові мелодії та ін. Ці та інші пісні використовує у своїх виступах під час концертів, мандрівок студентської молоді, концертів „Дванайцятки". Дивертисменти Є. Купчинського на теми опер Миколи Лисенка з'явилися під впливом культу М. Лисенка в Галичині. Суто біографічний мотив — смерть шестирічної доньки композитора Ліди — був основою концерту „Нізвідки потіхи". Під впливом подій Першої світової війни з'являються музичні картини, пов'язані з прославленням січових стрільців (пор. „Їхав стрілець на війноньку", „Ой у лузі червона калина" та ін.), перебуванням російських військ у Галичині 1915 р.— обробки російських народних пісень. Події визвольних змагань відображені в назвах маршів „Генерал Тарнавський", „Василь Вишиваний", „Павленко". На початку 1920-х років Є. Купчинський записує від мандруючих по Галичині бандуристів із Східної України „Думу про Хведора Безгрішного", думу „Барабаш і Хмельницький" та ін.

Водночас, і це характерно для кожної доброї книжки, не можна було упорядникам уникнути певних недоглядів. Вони здебільшого стосуються формального боку видання, що пов'язано з підготовкою книжки до друку. Подані уваги нехай сприймаються лише як добрі побажання. Хотілося б у передмові О. Гнатишин більше знайти відомостей про засади музикування Є. Купчинського, коротку інформацію, яка могла б стосуватися аналізу музичних творів, адже йдеться про різні жанри і типи музикалій, динаміка яких була не однаковою як щодо часу створення, засобів вираження, так і щодо виконання. Дуже важливим в оцінці творчости Є. Купчинського є її прикладний характер. Крім того, Є. Купчинський, як відомо, звертав особливу увагу на добір текстів. В основі його творів, на думку дослідників, завжди „лежить народний дух", але ця „народність" у Є. Купчинського мала вишуканий салонний характер, що йшов у крок із тогочасними потребами європейського музикування і був близьким українському слухачеві, особливо молоді. Публікуючи три вокальні твори (зб. „Три пісни"), зауважено, що лише до двох творів із збірки, а саме „Моя пісня" та „У садочку", додана вокальна партія, а для третьої „Доля" — вона пропущена (С. 13—14). В оригіналі (і в першій публікації 1889 р. також) ці партії фіґурують. Це стосується і слів пісень. Подані слова з перших строф пісень (у формі підтексту до нот), що зрозуміло, але бракує повних текстів пісень, які уміщені під нотами. Про їх існування треба було б хоч згадати у передмові, а ще краще подати у підрядку в збірці. Адже йдеться насамперед про пісні Костя Вікторина (Кирила Студинського) та Миколи Бачинського, на які писав музику Є. Купчинський. Тексти цих пісень нині забуті. У більшості публікованих творів (передусім другої частини книжки) після назви (титулу) твору підряд подано два прізвища (так вони проставлені в ориґіналах, що, безперечно, відповідало духу часу). Але не підготовленому сьогоднішньому користувачеві не завжди це може бути зрозумілим і вимагає пояснення, принаймні

в археографічній частині передмови. Перше прізвище у цих випадках є прізвищем композитора, автора твору, друге (звичайно направо або нижче останнього) — автора аранжування, переробки для іншого інструмента (часто не зазначеного інструмента), з якого робив Є. Купчинський уклад для цитри (див. С. 22, 111, 217 та ін.). Коли на початок винесене одне прізвище, то йдеться лише про автора.

Можна б звернути увагу і на такі факти, як: на с. 397 засвідчено назву „Романс Мейєрбера", але це лише робоча назва Є. Купчинського. Справжньою є назва „Романс", автором якого є Дж. Мейєрбер; на це вказує і той факт, що Є. Купчинський його знав в інтерпретації Ф. Вагнера; на с. 363 автор Мавританської серенади поданий не як Ф. Кікен, а з російської — Ф. Кюкен та ін. Чомусь відомий співак Євген Пиндус став Пандусом (С. 103) і т. д. Ці зауваги є, однак, дрібними і зовсім не впливають на повністю позитивну оцінку книжки.

Рецензована збірка ілюстрована автографами творів Є. Купчинського та сторінками перших його видань. Уперше публікується фото композитора 1890-х років.

Поява книжки „Музичні твори Є. Купчинського", незалежно від певних недоглядів, найпереконливіше увиразнює факт, що наша музична думка нині поширюється і на імена, які через різні історичні обставини були недобачені, недооцінені, а деколи й забуті. Хочеться вірити, що під цим оглядом незабаром буде створена загальна програма з відновлення забутих імен у нашій культурі та науці, а водночас підготовлені публікації їх творів, і цей захід спонукатиме до масштабних науково-творчих досліджень багатьох особистостей. Щодо композиторів, музикантів-виконавців, істориків музики і музикологів, то їх діяльність і творча спадщина, поряд із творчістю відомих музикантів України, буде покладена в основу нових редакцій енциклопедичних довідників і історії української музики.

Олег АНТОНОВИЧ